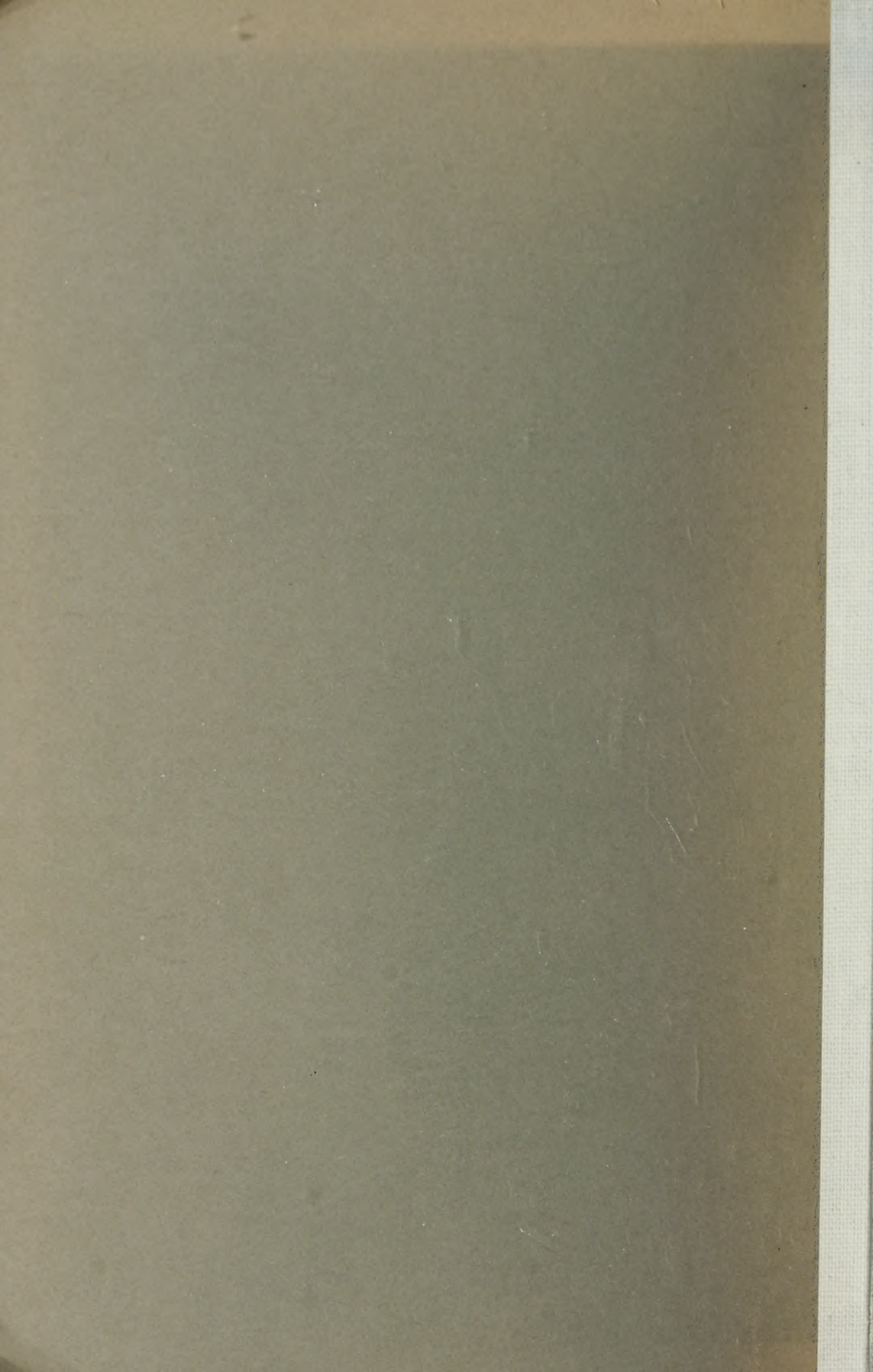


Beschorner, Hans Oskar
Permoser Studien



PERMOSER-STUDIEN

Von

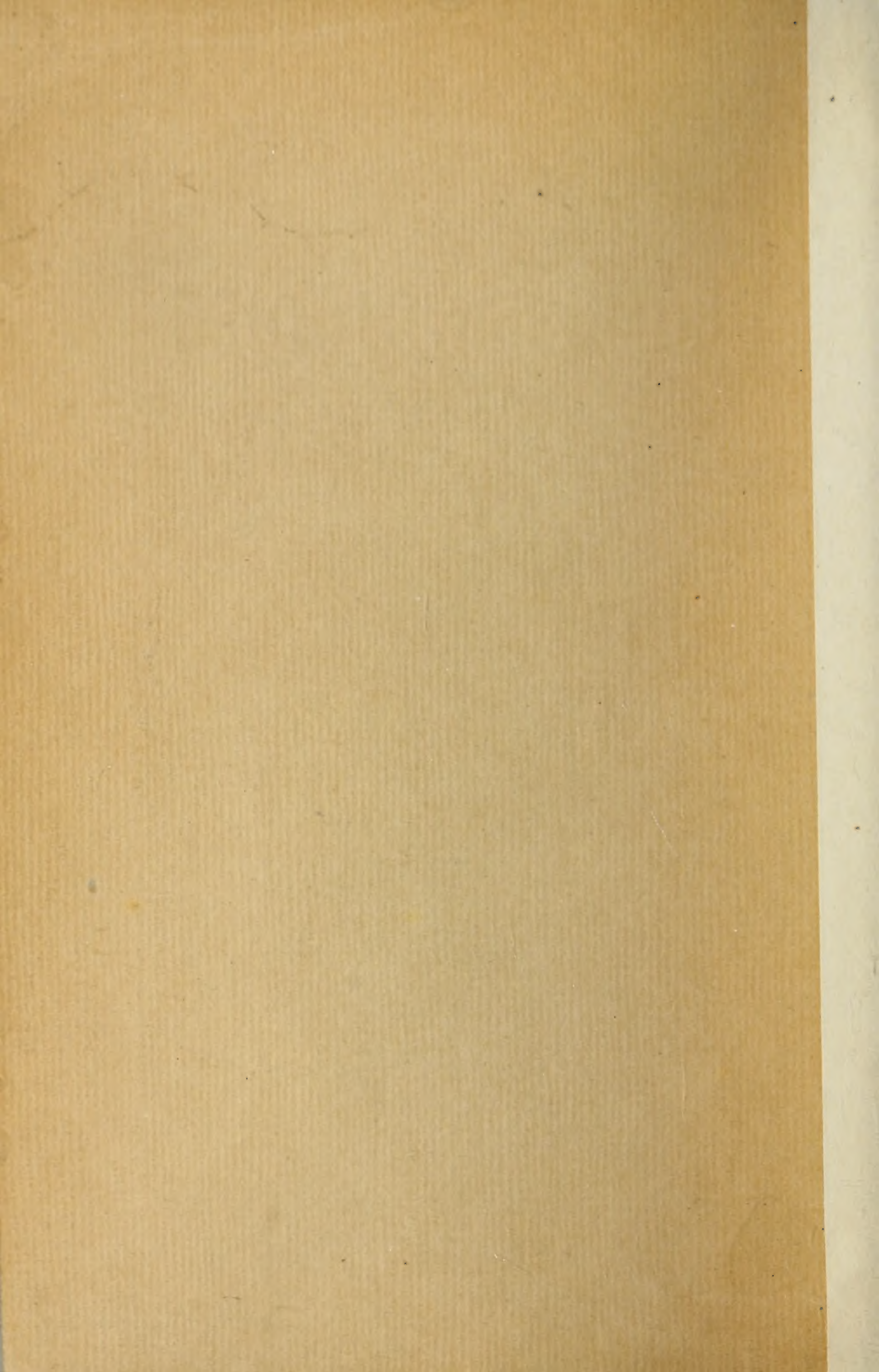
Hans Beschorner

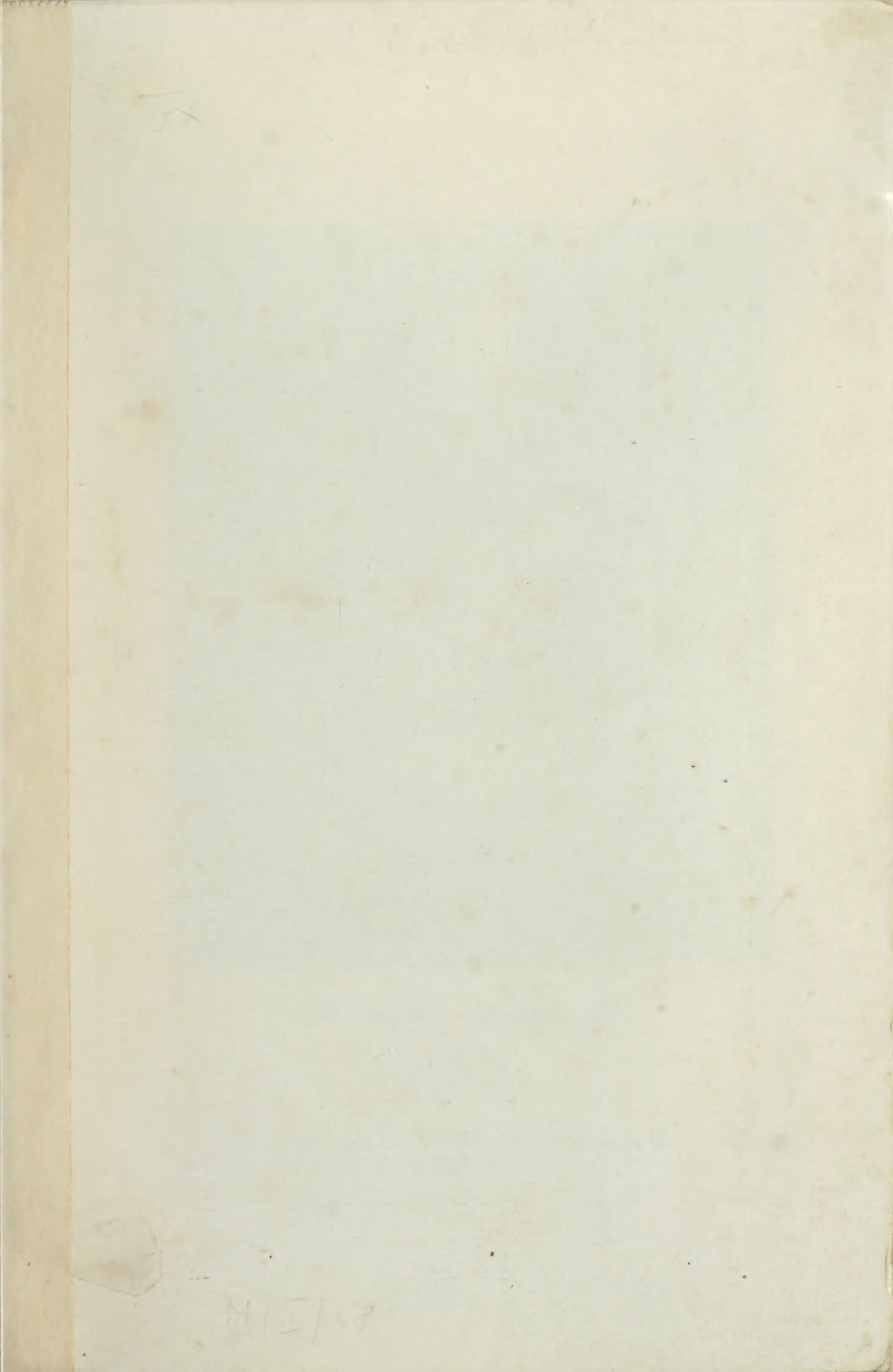
Mit sieben Abbildungen

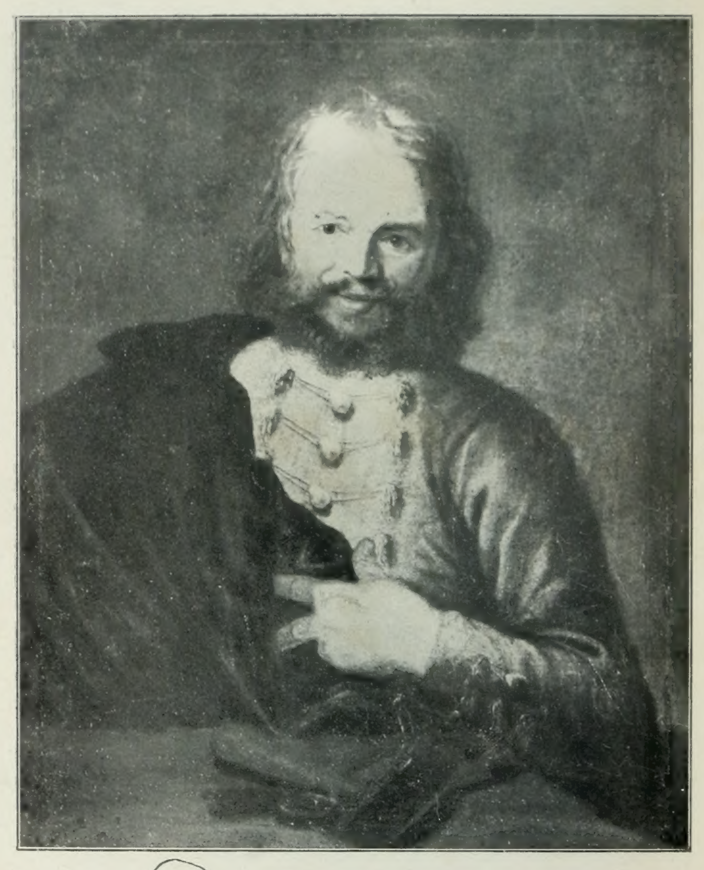
Dresden

Verlag: Buchdruckerei der Wilhelm und Bertha v. Baensch Stiftung

1913







Ölbildnis in der Kirche zu Kammer

Siehe S. 57f.

PERMOSER-STUDIEN

Von

Hans Beschorner

Mit sieben Abbildungen

Dresden

Verlag: Buchdruckerei der Wilhelm und Bertha v. Baensch Stiftung

1913


LIBRARY
JUL 10 1969
UNIVERSITY OF TORONTO

Vorwort

Die beiden Aufsätze, aus denen diese Permoser-Studien bestehen, sind im Neuen Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde erschienen, und zwar der erste (S. 1—31) in Band XXXIII (1912) S. 301—331, der zweite (S. 33—113) in Band XXXIV (1913) S. 61—141.

Die Beigabe der sieben Abbildungen, von denen nur Nr. 2—4 auch im Neuen Archiv zu finden sind, wurde ermöglicht durch das Entgegenkommen der Pfarrei Otting (Dekan G. Binder), des Königlich Sächsischen Denkmalarchivs zu Dresden, des Kunsthistorischen Photographie - Verlags B. Reiffenstein in Wien, der Photographischen Anstalt Fernande in Berchtesgaden, des Stadtgeschichtlichen Museums zu Leipzig und der Generalverwaltung der Königlichen Museen zu Berlin. Ihnen sei dafür an dieser Stelle verbindlichst gedankt, ebenso nochmals allen, die sonst diese Studien mit Rat und Tat förderten. Ihrer ist noch besonders im folgenden gedacht.

DRESDEN, Mai 1913

Archivrat Dr. Beschorner,

Staatsarchivar am Königl. Sächsischen Hauptstaatsarchiv.

Inhalt

Permosers Apotheosen
Prinz Eugens und Augusts des Starken.

Von

Hans Beschorner.

Bis vor einigen Jahren stand im Großen Garten zu Dresden, und zwar in dem Garten, der zu dem im Sommer vom Geheimen Rat Dr. Fiedler bewohnten Pavillon H gehört, mit der Rückseite dem sogenannten Rhododendronhaine zugekehrt, ein ziemlich verwittertes Sandsteindenkmal, das nur wenigen Eingeweihten bekannt war, von der großen Menge aber nicht beachtet wurde. Da es, schutzlos den Unbilden der Witterung preisgegeben, über kurz oder lang ganz dem Untergange geweiht zu sein schien, wurde es September 1909 in das nahe Museum des Königlich Sächsischen Altertumsvereins überführt, wo es jetzt zu ebener Erde, durch eine Gummiplatte gegen etwa von unten aufsteigende Feuchtigkeit geschützt, steht und weit besser besichtigt werden kann, als früher.

Das leider teilweise schon stark beschädigte Denkmal, mit Sockel 3,65, ohne diesen 2,40 m hoch, stellt alter Überlieferung nach, an der auch noch die „Bau- und Kunstdenkmäler“ festgehalten haben, die „Apotheose des Prinzen Eugen von Savoyen“ dar. Ein weiblicher geflügelter Genius hebt den Helden auf den Gipfel des Ruhmes empor, indem er ihm dabei einen Ring — weiter ist nichts mehr zu erkennen — vorhält[1]). Die Gestalt des Verherrlichten ist, wie die

---

[1]) Vergleiche das Nähere über dieses unkenntlich gewordene Symbol unten S. 15.

„Bau- und Kunstdenkmäler" sagen, in „eine Rüstung der Zeit um 1650" gekleidet. Um den Hals hängt die Kette des Ordens vom Goldenen Vließe. Das Löwenfell auf der rechten Schulter, das hinten in einen faltigen Umhang übergeht, und die gewaltige Keule, auf die sich der rechte Arm stützt, kennzeichnen den Dargestellten als Herkules. Seine linke Hand ist nicht, wie man mehrfach, auch in den „Bau- und Kunstdenkmälern", lesen kann, „am Schwertknauf", sie hält vielmehr das Schalloch der Trompete zu, mit der eben der Ruhm, die Fama, eine weibliche Gestalt mit lockigem Haar, die unvergänglichen Taten des Gefeierten in alle Welt hinausschmettern will[1]. — Unter den Füßen des gepanzerten Herkules windet sich eine am Boden liegende männliche Gestalt, deren schmerzvoll nach oben gewendetes Haupt, bis auf einen kleinen Haarschopf ganz kurz geschoren, den Tataren oder Türken unzweideutig zu erkennen gibt[2].

Was — diese Frage drängt sich dem Beschauer auf — hat es für eine Bewandtnis mit diesem seltsamen Bildwerke, dessen kunstvoller Aufbau und treffliche Ausführung ohne weiteres verraten, daß es sich hier um etwas Besonderes handelt? Erinnert es an einen denkwürdigen Aufenthalt des Prinzen Eugen in Dresden? Oder ließ es August der Starke dem Prinzen aus Dankbarkeit für irgendwelche Dienste setzen? Oder was hat es sonst für eine Bedeutung?

[1] Vgl. hierzu A. Ritter von Arneth, Prinz Eugen von Savoyen III (1864), 75 und 523: „Diese Anspielung auf Eugens bekannte Bescheidenheit ist um so bezeichnender, als sie, wohl ohne daß der Künstler darum wußte, nur einen Vorfall verewigt, der sich wirklich zutrug. Als der Neapolitaner Biagio Curini ein von ihm verfaßtes Heldengedicht, worin er Eugens ruhmreiche Taten schilderte, dem Prinzen übersandte, da dankte ihm dieser für die gelungene Arbeit, bat ihn jedoch angelegentlich, dieselbe nicht in Druck legen zu lassen; denn es könnte ihm nicht anders als unangenehm sein, Lobpreisungen veröffentlicht zu sehen, die er als übertrieben betrachten müsse." Die Stelle des im Wiener Hausarchiv liegenden Briefes vom 11. Nov. 1719 lautet: „ . . . siccome ella ha voluto dare troppo pregio alla mia persona, che non merita tante attribuzioni ne lodi, cosi non potrei vederlo con piacere reso publico al mondo con le stampe. Spero dunque, che al di lei bel spirito non mancheranno altre occasioni per disintguersi . . ."

[2] Zwei Abbildungen dieser Apotheose bieten die „Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen" XXI XXIII, 494 und 495. Die wesentlich größeren und deutlicheren, mit Feder und Pinsel nachgebesserten photographischen Aufnahmen dazu werden in der Sammlung für Baukunst zu Dresden, Kgl. Technische Hochschule, aufbewahrt (D. 3 d. Nr. 10429 und 10430).

Apotheose Augusts des Starken zu Dresden.



Aus: Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, 21.—23. Heft (Stadt Dresden, bearbeitet von C. Gurlitt) S. 494 (Fig. 347).



Soviel sich bis jetzt feststellen ließ, ist Prinz Eugen nicht mehrmals, wie Vehse (Geschichte des österreichischen Hofs und Adels, 1852, S. 229) behauptet, sondern nur ein einziges Mal in Dresden gewesen, nämlich 1708, und zwar auch nur auf wenige Stunden, um mit August dem Starken einige Maßnahmen des gegen Frankreich geplanten Feldzugs zu bereden. „Den 30. Mart[ii]," heißt es in dem 1732 erschienenen „Kurtzgefaßten Kern Dressdnischer Merckwürdigkeiten . . . 1700—1728", S. 29, „arrivirten allhier Ihro Durchl. Printz Eugenius von Savoyen, in Kayserl. Affairen, nahmen bey Ihro Königl. Majest. Audienz und giengen des Abends um 8 Uhr über Leipzig, Berlin nach Holland"[1]). Bei seinen wiederholten Reisen nach dem niederländischen Kriegsschauplatz im Spanischen Erbfolgekriege hätte es der Prinz zweifellos öfters einrichten können, seinen Weg über Dresden zu nehmen. Wenn er es nicht tat, so lag das wohl daran, daß er, da er sich aus rauschenden Festlichkeiten und wohl auch galantem Umgange mit Damen nichts machte, eine gewisse Scheu vor dem vergnügungslustigen Hofe Augusts des Starken empfand, an dem es ja immer hoch herging und das weibliche Element eine große Rolle spielte. So blieb es, wie es scheint, bei diesem einen Besuche des Jahres 1708. An Einladungen mag es nicht gefehlt haben; denn August der Starke betrachtete, wie wir aus den Akten wissen, den Prinzen als seinen Freund, den er dauernd sich zu erhalten alles aufbot.

Die Freundschaft beider Männer reichte weit zurück. „Es waren die schönsten Jugenderinnerungen, die sie aneinander fesselten," sagt Arneth in seinem „Prinz Eugen" III, 265. „Hatten sie doch gemeinschaftlich den Carneval des Jahres 1689 in Venedig zugebracht und dann noch unter Karls von Lothringen siegreichem Banner zum ersten Male wider Frankreich die Waffen getragen[2]). Auch während des Feld-

[1]) Dieselbe Angabe wiederholt bei G. Klemm, Chronik der Stadt Dresden . . ., hrsg. von Hilscher (Dresden 1833), S. 318f. Nach Arneth a. a. O. II, 12 erreichte auch der Prinz, der „vom Haag aus anlangte" (Klemm), „bei König August, hinsichtlich dessen ihm, wohl hauptsächlich des Schwedenkönigs wegen, die größte Zurückhaltung anbefohlen war (vgl. die in der Anmerkung angeführte Instruktion), den Zweck seiner Sendung", der darin bestand, daß eine besondere Moselarmee gebildet werden und nach Frankreich einfallen sollte, während Eugen und Marlborough gemeinsam den Hauptschlag gegen Frankreich in den Niederlanden führen wollten.

[2]) Bei Arneth steht „den Carneval des Jahres 1687 in Venedig zugebracht und zwei Jahre später"; die Stelle mußte aber in obiger Weise abgeändert werden, da der Kurprinz Friedrich August von Sachsen nachweislich erst am 11. Januar 1689 in Venedig eintraf, nach-

zugs in den Niederlanden sah man sie immer zusammen; sie bedienten sich derselben Wohnung, sowie desselben Wagens[1]). Es schien, als ob sie daran Gefallen fänden, sich gewissermaßen gegenseitig zu ergänzen, indem jeder eben diejenigen Eigenschaften besaß, welche dem anderen abgingen. Friedrich August, der schöne, große, riesenstarke Mann, stellte durch sein glänzendes Äußere ebenso sehr Eugens unscheinbare Persönlichkeit in Schatten, als dieser den König weit übertraf an jeder Begabung, welche den Wert des Feldherrn wie des Menschen doch eigentlich ausmacht."

August der Starke legte Wert darauf, die einmal geschlossene Freundschaft nicht wieder erkalten zu lassen. In den zahlreichen, bis 1728 reichenden Schreiben an den Prinzen[2]), in denen es sich meist um Empfehlungen von Personen handelte, die aus irgendeinem Grunde in österreichische Dienste treten wollten (z. B. des polnischen Grafen Forgatsch, eines Grafen von Königsegg, des Chevalier de la Serre, Hauptmann Morsteins, Hauptmann von Wobesers, Oberst von Thienens), versicherte er ihn immer wieder seiner besonderen Wertschätzung und Freundschaft. Am 21. (?) Februar 1711 sprach er z. B. in mehr als nur höflichen Worten seine Freude darüber aus, dem Prinzen die Fortdauer der alten Freundschaft versichern zu können[3]). Aus den Briefen des Grafen Flemming aber an Prinz Eugen sei folgende Stelle als besonders bezeichnend herausgegriffen: „Seine Majestät der

dem er auf seiner allerdings schon am 13. Mai 1687 begonnenen Cavaliertour ziemlich zwei Jahre in Frankreich (namentlich Paris) und Spanien zugebracht hatte. Vgl. Frhr. ö Byrn, Ein sächsischer Prinz auf Reisen, in dieser Zeitschrift VI (1880). 289 ff. (namentlich 322 bis 324). Übrigens weiß dieser von dem Zusammentreffen der beiden Prinzen in Venedig nichts.

[1]) Vgl. die Worte Schulenburgs in dem auch von Arneth angeführten Schreiben des Wiener Hausarchivs vom 1. Dezember 1708: „Le roi de Pologne qui avoit toujours logé chez le Prince Eugène, l'accompagna en cette marche et fut toujours avec lui en carosse."

[2]) Im Wiener Staatsarchiv, Große Korrespondenz F 102c, 104c, 149, und im Dresdner Hauptstaatsarchiv Loc. 685 Acta des Gen.-Feld-Marschalls Herrn Gr. von Flemming Correspondenz ... 1705—27, Loc. 2093 Briefwechsel König Augusts II. von Polen Nr. 170: Schreiben von dem Prinzen Eugen . . . 1703—30, und Loc. 3167 Des Obristen von Thienen Relationes . . . 1716—17. — Dagegen enthält das Aktenstück Loc. 3117 Reichs-Vicariats-Sachen, Correspondenz mit dem Prinzen Eugenio . . . 1711, Vol. XII, nur die amtlichen, alles Persönliche entbehrenden Berichte des Reichsfeldmarschalls Eugen an den Reichsvikar Friedrich August über die Reichsarmee und ihre Leistungen in dem niederländischen Feldzuge.

[3]) Hauptstaatsarchiv Dresden Loc. 2093 Briefwechsel König Friedrich Augusts I. Nr. 171.

König sind entzückt, daß Eure Durchlaucht ihm auch weiterhin offen Ihre freundschaftliche Zuneigung zeigen . . . und haben mich beauftragt, Eurer Durchlaucht seine aufrichtige und wahre Freundschaft zu versichern. Mit größtem Eifer werde er jede sich bietende Gelegenheit benützen, ihm echte und unzweideutige Beweise davon zu geben.“ Ähnlich, wie hier 1719, drückte sich Flemming 1725 aus: „Eure Durchlaucht dürfen sich versichert halten, daß Sie keinen verlässigeren Freund als den König haben, und daß dieser aufrichtigen Anteil an allem nimmt, was Eure Durchlaucht angeht“[1]).

Als besonderer Beweis der engen Freundschaft darf auch angesehen werden, wenn August der Starke den Prinzen am 2. April 1724 bat, ihn bei der Taufe des kaiserlichen Sprosses, dessen Geburt erwartet wurde, als Paten zu vertreten, „da er in der ganzen Welt keinen Menschen habe, dessen Freundschaft er höher schätze und ehre, als die seine. Er würde es als einen Verstoß gegen ihre immer gepflegte Freundschaft ansehen, wenn er jemanden anderes damit betrauen wollte“[2]).

Daß August der Starke den übrigens sieben Jahre älteren Prinzen nicht bloß als Menschen und genialen Feldherrn schätzte und deshalb auf die Fortdauer der freundschaftlichen Beziehungen hielt, sondern daß er sich auch von der Freundschaft dieses einflußreichen Staatsmannes gelegentlich Vorteile versprach, ist sicher. So hat Eugen dem sächsisch-polnischen Herrscher wesentliche Dienste bei Regelung seiner Schuldverhältnisse in Polen geleistet, und zwar, wie es seine Art war, durchaus uneigennützig. Als er 1719 von ihm ein Geschenk angeboten bekam, war er stolz genug, es zurück-

---

[1]) Das S. 304 Anm. 2 angegebene Aktenstück Loc. 685, Bl. 40f. und 50. Vgl. auch den im Anhange als Nr. 8 abgedruckten Brief des Grafen Wackerbarth an Prinz Eugen vom 17. Oktober 1721, vorletzter Absatz.

[2]) Ebenfalls in dem Aktenstücke Loc. 685 Bl. 67. Es handelt sich dabei um die Prinzessin Marie Amalie Caroline, die Kaiser Karl VI. und seiner Gemahlin Elisabeth Christine (von Braunschweig) am 5. April 1724 geboren wurde und am 19. April 1730 wieder starb. Vgl. Supplement-Tafeln zu Johann Hübners Genealogischen Tabellen, 1. Lieferung (Kopenhagen, 1822), Tab. 50 (wo aber 1725 statt 1724 gedruckt steht). Voigtel-Cohn verzeichnen die Prinzessin nicht, wohl, weil sie so bald wieder starb. — Die Einladung Karls VI zur Patenschaft vom 11. März 1724 s. Loc. 2868 Sachen mit dem Röm. Kayserl. Hof 1712—30, Bl. 188. Eb. Bl. 189 das allerdings nicht abgegangene Dankschreiben des Königs vom 2. April 1724, worin er bat, sich durch Prinz Eugen vertreten lassen zu dürfen (in Konzept und Reinschrift).

zuweisen, unbekümmert darum, daß er dadurch den mit der Vermittlung des Geschenkes beauftragten Grafen Flemming in die größte Verlegenheit setzte [1]. Auch ganz selten nur nahm er die Güte seines königlichen Freundes in Anspruch, wenn sich Österreicher in polnisch-sächsische Dienste begeben wollten und zu diesem Zwecke um seine Fürsprache baten [2].

Nach alledem wäre es ja wohl denkbar, daß August der Starke einem Künstler den Auftrag gegeben hätte, den von ihm so hoch verehrten und geschätzten Prinzen Eugen in Stein zu verewigen, in der Absicht, das Denkmal des berühmten Türkenbezwingers in einem seiner Schlösser oder Gärten aufstellen zu lassen.

Sehr wertvoll für die Beurteilung des Bildwerkes und der Frage seiner Entstehung ist es, daß sich sein Schöpfer rechts unten (vom Beschauer aus) deutlich genannt hat. Es war Balthasar Permoser, jener schon bei Lebzeiten weit über Dresdens Weichbild und die Grenzen Sachsens hinaus berühmte Bildhauer, der am 13. August 1651 (nicht 1650) in dem oberbayrischen Weiler Kammer bei Traunstein (an der Bahn Salzburg-Rosenheim) geboren war, in Salzburg und Wien die Bildhauerei erlernte, sich in Italien, während eines mehr als vierzehnjährigen Aufenthaltes namentlich in Rom und Florenz, weiter in seiner Kunst vervollkommnete, um 1689 einem Rufe Kurfürst Johann Georgs III. von Sachsen als Hofbildhauer nach Dresden folgte, vorübergehend 1704—1710 auch für den prunkliebenden ersten preußischen König Friedrich in Berlin wirkte, ohne deshalb, wie es scheint, seine Beziehungen zum Dresdner Hofe aufzugeben, und in Dresden auch am 20. Februar 1732 fast dreiundachtzigjährig starb. Ebenso genial in seiner Kunst, wie sonderbar in seinen Lebensgewohnheiten, war dieser „Meister Balthasar", wie er allgemein hieß, den Dresdnern seiner Tage vielleicht noch bekannter durch seine phantastische Tracht und vor allem den üppigen Vollbart, den er, darin von dem Maler Gabriel Donath nachgeahmt, ganz gegen die herrschende Sitte trug, als durch seine Skulpturen in Marmor, Sandstein, Holz und Elfenbein, die Zierden des Zwingers, Großen Gartens, Opernhauses, Katholischen Friedhofes, Grünen Gewölbes, der Katholischen Kirche usw. bildeten und sich alle durch große Originalität, malerischen, kühnen Entwurf und geradezu verblüffende

[1] Loc. 685 Bl. 45.
[2] Vgl. das S. 4 Anm. 2 angeführte Faszikel Loc. 2093.

Technik auszeichneten, wenn uns auch heute die oft gesuchten Stellungen, die verzerrten oder frivolen Gesichter, die bis zum äußersten geschwellten weiblichen Gliedmaßen, die übertriebene Muskulatur bei den Männern und ähnliche, der Barockkunst eigentümliche Dinge seltsam berühren. Vor allem blieb Permoser bis ins 19. Jahrhundert hinein eine jedem guten Dresdner bekannte Persönlichkeit durch seinen (leider verschwundenen) „Tod", eines der sagenumwobenen Wahrzeichen von Alt-Dresden, das in Gestalt eines schwebenden Saturn mit Stundenglas und Sense aus der der Augustusbrücke zugewendeten Ecke des früher an Stelle des heutigen „Kaiserhofes" in Dresden-Neustadt stehenden Hauses hervorsprang und an den großen Brand der Neustadt (damals noch Altendresden geheißen) 1685 erinnerte[1]).

Als Hauptwerk dieses bisher noch nicht nach Gebühr behandelten großen Barockkünstlers, von dem außer Dresden, der Hauptstätte seiner Wirksamkeit, noch Leipzig, Bautzen, Freiberg, Königsbrück, die sächsischen Schlösser Elstra, Hermsdorf, Hubertusburg, Moritzburg, Seerhausen, Stösitz, Thallwitz, Wachau, Wiederau, Zöbigker, ferner Salzburg, Berchtesgaden, Traunstein, Berlin, Charlottenburg, Braunschweig, Hamburg, Gotha, Wien, Linz, Rom und Florenz Proben seines Könnens aufwiesen und zum größten Teile heute noch aufweisen, wird wohl immer die berühmte Apotheose des Prinzen Eugen bilden, die heute in dem Karyatiden-Treppenhause des Oberen Belvederes zu Wien steht und der allgemeinen Besichtigung leider nicht mehr zugänglich ist[2]). Über dieses Meisterwerk, mit der die Dresdner Apotheose nahe Verwandtschaft zeigt, ist bisher viel Falsches geschrieben worden. Ein besonderes Aktenstück des Dresdner Hauptstaatsarchivs, Loc. 718 Correspondance du comte de Wackerbarth avec S. A. S. Monseigneur le Prince Eugène 1719—21 und 1730, setzt uns in die Lage, seine Entstehung Schritt für Schritt zu verfolgen.

---

[1]) Alles Nähere über Permoser s. in dem diesem Künstler gewidmeten Aufsatze, den das nächste Heft bringen soll und auf den im Folgenden nicht immer von neuem hingewiesen wird.

[2]) Gute Photographien des Denkmals haben u. a. die Wiener Firmen Czihaks Nachfolger (Graben 22), Artaria u. Co. (Kohlmarkt 9) und Reiffenstein (Bennogasse 24) herstellen lassen. Eine davon befindet sich in dem Lichtdruckwerke von Camillo List „Bildhauerarbeiten in Österreich-Ungarn. Von der Barocke bis zum Empire" (Wien, A. Roll u Co, 1902), eine kleine, leidlich deutliche Vervielfältigung bei K. R. von Landmann, Prinz Eugen (München, Kirchheim, 1905, ein Band der „Weltgeschichte in Karakter-

Als Prinz Eugen nach Beendigung des Spanischen Erbfolgekrieges in Wien sein bereits in den neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts begonnenes, prächtiges Sommerpalais Belvedere ausbaute und den schönen, ganz im Zeitgeschmacke gehaltenen Garten weiter ausstattete, erteilte er Permoser den Auftrag, für diese Besitzung sein Standbild in Marmor auszuführen. Daß der Auftrag, wie man immer wieder lesen kann [1]), von Kaiser Karl VI. stammte, der auch dadurch seinem siegreichen Feldherrn seinen Dank beweisen wollte, ist nicht richtig; höchstens hat der Kaiser auf den widerstrebenden Künstler einen gewissen Druck ausgeübt. Das erwähnte Aktenstück enthält zwar nicht das Schreiben, in dem der Prinz Permoser den Auftrag gab, beweist aber doch völlig einwandfrei, daß der Prinz der Auftraggeber war und das Werk auch bezahlte.

Ob Eugen sich mit dem Auftrage an den Dresdner Bildhauer wandte, weil alle Welt in Europa damals für diesen ungewöhnlich geschickten Schüler Berninis und Cortonas schwärmte, oder ob er ihn persönlich kennen und schätzen gelernt hatte, wissen wir nicht. Es erscheint nicht ganz ausgeschlossen, daß sich Permoser nach seiner Rückkehr aus Italien einige Zeit in Wien aufgehalten hat, bevor er in die Dienste des Kurfürsten Johann Georg trat. Beziehungen zu Wien hatte er ja sicher noch von früher her durch den Bildhauer Tobias Kraker, bei dem er seine in Salzburg bei Wolfgang Weiß[en]-kirchner begonnenen Studien als Bildhauer fortsetzte. Bei diesem möglich erscheinenden zweiten Aufenthalte in Wien,

bildern“). Eine freie Nachbildung der Permoserschen Gruppe bildet den Mittelpunkt des Titelkupfers in dem Kleinerschen Belvedere-Werke (vgl. S. 317 Anm 1), der von Sedelmayer herrührt („J. J. Sedelmayr inv. del. et sculp. Viennae“) und dem „pollenti potentique ingenio Eugenii Franc[isci] . . . . , cuius imperatorias virtutes . . . . . regiamque magnificentiam et gloriam monumenta loquuntur“, in allen möglichen allegorischen Darstellungen huldigt. Sedelmayer scheint die beiden S. 12, 28 und 29 erwähnten, leider verloren gegangenen Zeichnungen von 1721 als Vorlage benutzt zu haben. Den gleichen Anschein erweckt die Federzeichnung der Apotheose, die Ilg in seinen „Kunstgeschichtlichen Charakterbildern aus Österreich-Ungarn“ (Prag-Wien-Leipzig, 1893) zwischen S. 298 und 299 bringt.

[1]) Zuerst in dem Briefe Crells (Iccanders; s. unten) vom 19. Dezember 1721, der sich in seinem „Kurtzgefasten Sächsischen Kern-Chronicon, 2. Paket remarquabler curieuser Briefe“, 17. Couvert, S. 78-80, abgedruckt findet: „In jüngst verwichenen Monat Octobre hat der Königl. Pohln. und Churfl. Sächs. Hoff-Bildhauer Balthasar Permoser . . . . diejenige kostbahre marmorsteinerne Statua, welche derselbe auff Ihrer itztregierenden Röm. Kayserl. Maj. Ordre und Befehl verfertiget, nacher Wien geschaffet.“

Apotheose des Prinzen Eugen zu Wien.



Aufnahme des Kunsthistorischen Photographie-Verlags B. Reiffenstein in Wien.



der etwa in die Jahre 1686 – 1689 fallen müßte, könnte Prinz Eugen, der 1682 nach Wien gekommen war, die erste Bekanntschaft Permosers gemacht und diese dann weiter gepflegt haben.

Angenehm scheint Permoser der prinzliche Auftrag von vornherein nicht gewesen zu sein. So gern er Karl XII., den er wohl bei dem Schweden-Einfalle nach Sachsen 1706/7 häufiger gesehen hatte und für den er schwärmte, einmal dargestellt hätte, die Erfüllung dieses Wunsches sich aber versagen mußte, weil der unruhige Schwedenkönig ihm nie im Leben Modell gestanden hätte, so ungern bequemte er sich dazu, den Prinzen Eugen durch seinen Meißel zu verherrlichen, sei es, daß ihm dessen ganze Art nicht zusagte, sei es, daß er sich durch irgend ein besonderes Vorkommnis verletzt fühlte. Er war ja, wie allbekannt, ein merkwürdiger Kauz. Überempfindlich gegen jede abfällige Beurteilung seiner Werke, konnte er höchst unangenehm gegen seine Auftraggeber werden, auch wenn sie den höchsten Gesellschaftskreisen angehörten. Es sind verschiedene Fälle bekannt geworden, wo er eigene Schöpfungen wieder vernichtete, weil die Besteller daran herummäkelten oder nachträglich den Preis zu hoch fanden. Etwas Ähnliches muß das an sich wohl nicht besonders herzliche Verhältnis Permosers zu dem Prinzen Eugen noch mehr getrübt haben, wie gleich noch weiter auszuführen sein wird. Der Künstler gab dem dadurch höchst drastisch Ausdruck, daß er sich auf dem Werke unter den Füßen seines Auftraggebers windend und mit der Rechten auf ein Pergament und die Worte weisend darstellte: „Du bist Marzell", d. h. der Retter aus der Türkennot, wie Marcellus der Erretter der Römer aus den Nöten des zweiten punischen Krieges war und dafür den Ehrennamen „das Schwert des Römischen Reiches" erhielt. Daß der wundervoll modellierte und durchgearbeitete Mann zu des Prinzen Füßen Permoser vorstellt, wissen wir aus dem Munde verschiedener in Dresden lebender Zeitgenossen, z. B. des unter dem Decknamen Iccander schreibenden Gelegenheitsdichters Johann Christoph Crell und des Hofdichters Ulrich von König, der in seinem S. 15f. abgedruckten Lobgedichte auf die Eugen-Apotheose ausdrücklich hervorhebt, daß der Künstler, wie Phidias auf dem Schilde seines Minervastandbildes,

„so in dem Sclaven auch, der sich hier müsse bücken,
„sein eigen Angesicht wußt' kunstreich auszudrücken."

Die Züge und die Barttracht stimmen auch gut zu den Bildnissen, die wir von Permoser haben[1]).

Da die Arbeit dem Künstler von Anfang an keine rechte Freude machte, schritt sie zunächst auch nur langsam vorwärts, zumal ihn auch noch eine Krankheit längere Zeit an der Ausübung seines Berufes hinderte. In einem leider undatierten, aber offenbar in die ersten Monate des Jahres 1719 gehörenden Schreiben[2]), dem ersten auf die Angelegenheit bezüglichen, berichtete Graf Wackerbarth dem Prinzen: „er habe sich ein Vergnügen daraus gemacht, des öfteren die Statue zu besichtigen, die der Bildhauer Balthasar für Seine Durchlaucht mache; aber der gute Alte werde von Tag zu Tag gebrechlicher, so daß zu befürchten sei, er möchte vor Beendigung seiner Arbeit sterben." Aus einer wieder ausgestrichenen Stelle erfahren wir, „daß Permoser seit einigen Monaten von einer langen Krankheit befallen war und sich von ihr noch nicht recht erholt hatte". Dem Prinzen waren diese Nachrichten wenig angenehm. Er bat deshalb Wackerbarth in einer Nachschrift zu dem Briefe vom 22. April 1719 (s. Anhang, 2. Schreiben): „den Bildhauer, der, wie er eben erfahre, recht langsam an seiner Statue arbeite, freundlichst von Zeit zu Zeit anzutreiben, ohne aber seinem Genie zu nahe zu treten."

Die Aufmunterungen erfolgten auch und wirkten, wie wir aus folgendem wichtigen Briefe des Prinzen an Wackerbarth vom 4. Dezember 1720 (s. Anhang, 3. Schreiben) erfahren:

„Mein Herr. Der geschäftige Eifer, mit dem der Bildhauer jetzt an meiner Statue arbeitet, ist Ihren Bemühungen zuzuschreiben. Möchten sich Eure Excellenz auch fernerhin freundlichst die Vollendung dieses Werkes eines außergewöhnlichen Meisters angelegen sein lassen, dessen vorgerücktes Alter nicht erlaubt, mit den wenigen Tagen, die ihm vielleicht noch zu leben bleiben, leichtsinnig umzugehen. Ich werde den Vertrag, den er mit mir geschlossen hat, heraussuchen und Eurer Excellenz in Abschrift gelegentlich zuschicken. Ich glaube, daß die vereinbarte Summe 2400 Taler ist[3]),

[1]) Über diese Bildnisse handelt ein besonderes Kapitel des S. 7 Anm. 1 angekündigten Aufsatzes.

[2]) Vgl. Anhang, 1. Schreiben. Für die Datierung ist zu beachten, daß Permoser im Sommer 1718 noch mit der Beschaffung des Materials zu tun hatte, wie aus dem S. 17 mitgeteilten königlichen Dekret vom 27. Juni 1718 hervorgeht.

[3]) P. Fuhrmann, Historische Beschreibung . . . der Residenzstadt Wien III (1770), 35, traf also ungefähr das Richtige, wenn er meinte, daß die Gruppe „Balthasar, der berühmte Bildhauer in Dresden, gemacht habe und 20000 Taler dafür bekommen haben solle", wogegen Ilg mit seiner Bemerkung dazu (in den Mitteilungen der K. K. Central-Commission für Erhaltung der Kunstdenkmale 1878 S. 117): „letzteres dürfte wohl bedeutend zu hoch gegriffen sein!" unrecht hatte.

wie auch die Quittung über die 400 Taler, die er empfangen hat, besagt. Ich überlasse es ganz dem Ermessen Eurer Excellenz, zu bestimmen, ob nach den Fortschritten, die die Arbeit gemacht hat, eine weitere Anzahlung geboten erscheint und in welcher Höhe. Von dem Rate, um den ich Sie freundlichst bitte, werde ich die Bezahlung oder Vergütung abhängen lassen . . ."

Wackerbarth schickte darauf eine am 2. Januar 1721 ausgestellte und mit „Balthasar Permoser, Bilthauer" unterzeichnete Quittung über 600 Taler ein, die Seine Durchlaucht ihm (Permoser) „auf ein ihm anderweit in Arbeit gnädigst committirtes Gruppo von neun groß und kleinen bestehenden Figuren . . . zum erstenmahl in Abschlag des ehemahln gnädigst verwilligten Arbeitsprecii allhier (d. h. zu Dresden) baar habe auszahlen lassen, auch solche zu seinen sicheren Händen wohl empfangen habe, mit fernen vesten Versprechen, daß diese Arbeit nunmehr instehendes Jahres bey guter Zeit zur völligen Perfection gelangen sollen". Auffallend und beachtenswert ist in dieser Quittung 1. das „zum erstenmahl", da nach dem vorstehend mitgeteilten Briefe des Prinzen Eugen dieser Zahlung von 600 Talern bereits eine solche von 400 Talern vorausgegangen war, die Permoser ganz vergessen haben muß, vor allen Dingen aber 2. das „anderweit". Es läßt mit zwingender Notwendigkeit nicht nur überhaupt auf eine andere Arbeit, die Permoser vorher dem Prinzen Eugen lieferte, sondern unmittelbar auf eine andere, erste Ausführung der Apotheose schließen. Die genaueren Zusammenhänge lassen sich nur ahnen, aber doch wohl mit ziemlicher Sicherheit. Ehe Permoser die jetzt noch erhaltene Apotheose schuf, muß er schon eine andere gefertigt oder wenigstens entworfen haben. Vermutlich aber war Eugen mit der Arbeit nicht zufrieden und wußte, wenn auch nur mit großer Mühe, den empfindlichen Künstler zu veranlassen, eine neue Lösung der Aufgabe zu versuchen. Daher wahrscheinlich der Unmut Meister Balthasars, dem er in der oben angedeuteten Weise sichtbaren, den Eingeweihten wohlverständlichen Ausdruck lieh. Die erste Gestaltung ist nicht auf uns gekommen; sie wurde wahrscheinlich vom Künstler selbst in Stücke geschlagen, wie er dies zu tun liebte. Auf keinen Fall ist sie in der Dresdner Apotheose zu sehen, die ja nicht aus Marmor, sondern aus Sandstein ist und auch aus anderen, weiter unten noch zu erörternden Gründen ein späteres Werk für sich darstellt.

Der Quittung vom 2. Januar 1721 fügte Wackerbarth ein längeres Erklärungsschreiben vom 10. Januar 1721 (s. Anhang, 4. Schreiben) bei: „Da er gesehen habe, daß der Bildhauer

eifriger als früher an seiner Statue arbeite, so daß er mit ihr vor dem bezeichneten Zeitpunkte fertig werden dürfte, so habe er ihm auf seine wiederholten Bitten hin die Summe von 600 Talern bezahlt und überlasse es vollkommen Seiner Durchlaucht, wie er das Geld ihm zurückerstatten wolle.“ Gleichzeitig schloß er noch folgende, für die Entstehung des Werkes bedeutsamen Bemerkungen an: „Er wolle nicht unterlassen hinzuzufügen, daß man eine ziemlich große Verschiedenheit wahrnehme zwischen dem Bildnisse, das Seine Durchlaucht im Anfange geschickt habe, und dem Gipsmodell, das zuletzt von ihm eingegangen sei. Der Kopf der Statue sei nach ersterem begonnen worden und bereits so weit fortgeschritten, daß Änderungen daran vorzunehmen schwer sei. Er habe selbst diesen nach dem Gemälde gearbeiteten Kopf mit dem erwähnten Gipsabgusse verglichen und finde mehr Männlichkeit und Größe darin. Er fürchte, daß der Bildhauer, wenn er an diesem Kopfe herumändere, um ihn dem Gipsbilde ähnlicher zu machen, ihn eher verschlechtere als verbessere. Er habe deshalb Anweisung gegeben, an der Gruppe und dem Körper der Statue weiterzuarbeiten, den Kopf aber, an dem nur noch ganz wenig zu machen sei, zu lassen, wie er sei.“

Versprochenermaßen stellte Permoser auch tatsächlich die Eugen-Apotheose noch im Jahre 1721, und zwar bis zum Herbste, fertig. Indem Wackerbarth dies am 3. Okt. 1721 (s. Anhang, 5. Schreiben) dem Prinzen meldete, übersandte er ihm beigeschlossen „die Zeichnung der eben vollendeten Statue“ und ließ am 17. Okt. 1721 (s. Anhang, 8. Schreiben) eine zweite folgen, die das Werk von der anderen Seite zeigte[1]). „Die Kenner,“ fügte er hinzu, „die die Arbeit gesehen haben, urteilen über sie sehr günstig. Sie ist wirklich gut. Aber wenn ich Eurer Durchlaucht meine innerste Überzeugung offenbaren darf, so scheint mir der Künstler im Beiwerk des Guten zuviel getan und sich dadurch zu sehr von der Antike entfernt zu haben, die sonst seine starke Seite ist. Ich wünsche nur, daß Ihr Geschmack getroffen ist. — Mein Herr der König (August der Starke) hat die Statue eigens mit mir in Augenschein genommen, bevor sie verpackt wurde. Sie hat ihm gefallen, nur fand er, daß der Bildhauer zuviel Falten im Gesicht gemacht habe, und wünschte sogar ihre

[1]) Die beiden wichtigen Zeichnungen haben sich leider bisher weder in der Albertina, noch in der Kupferstichsammlung der K. K. Hofbibliothek in Wien, noch anderwärts auffinden lassen.

Beseitigung. Aber Seine Majestät hatte gut Reden. Der Eigensinn des Bildhauers behielt die Oberhand. Er erklärte glatt und schlank, daß er dafür keinen Finger rühren würde. Wenn sich noch Änderungen notwendig machten, würde er sie in Wien vornehmen, nachdem er das Urbild gesehen hätte. Aus diesem Grunde bat er mich auch um die Erlaubnis, die Statue dorthin begleiten zu dürfen. Ich gab seiner Bitte statt, ersuche Sie aber gleichzeitig, mein Herr, den Mann so bald als möglich zurückzuschicken, da er für den König zu tun hat." Damit die Überführung möglichst glatt von statten ginge, „bevor die schlechte Jahreszeit eintrete und die Wege ungangbar würden", bat Wackerbarth den Prinzen um einen Freipaß.

Am 11. Okt. 1721 (s. Anhang, 6. Schreiben) gab Eugen brieflich seiner Freude über die Vollendung der Statue und seiner Dankbarkeit gegen den König dafür Ausdruck, daß er sich eigens das Werk angesehen habe. „Das Urteil, das er darüber abgegeben habe, lasse ihn das Beste erwarten. Wenn noch nicht alles in Ordnung sein sollte, so lasse sich das sicher ändern, wenn der Meister Ur- und Abbild miteinander verglichen hätte." Den Paß stellte er mit der nächsten Post in Aussicht, vorausgesetzt, daß S. Majestät der Kaiser ihn sofort unterschriebe. Der Bildhauer, der sein Werk begleite, solle keinen Augenblick durch ihn unnötig aufgehalten werden. Er werde sogar auf seine Rückkehr dringen, wenn er sie hinausziehen sollte, damit durch ihn die Ausführung der Befehle des Königs keine Verzögerung erlitte. Freilich müßte er erst sehen, ob er in diesem Falle genug Einfluß auf seinen Geist besitze, der ja, wie bei solchen Meistern oft, hinreichend verschroben sei."

Da der Freipaß nicht gleich eintraf, so hielt es der Bildhauer „mit Rücksicht auf das schlechte Wetter, das in dieser Jahreszeit so ziemlich die Regel bilde, und auf sein hohes, Krankheiten unterworfenes Alter" für besser, den kaiserlichen Paß nicht erst abzuwarten, sondern sich mit einem von Wackerbarth ausgestellten Ausweis und dem nötigen Gelde, von dem er erforderlichen Falls einen Teil hinterlegen konnte, auf den Weg zu machen. Auch ohne den Paß, den der Hofkriegsrat Georg Godfried von Koch, des Prinzen Sekretär in politischen Angelegenheiten[1]), am 11. Oktober 1721 mit der Ermahnung, die Statue ja gut zu verpacken

[1]) Vgl. Arneth a. a. O. III, 493, wo auch die anderen Sekretäre des Prinzen genannt sind.

und auf dem Wege inachtzunehmen, nach Dresden schickte und umgehend zurückerhielt, da er sich wegen der Ungewißheit der eingeschlagenen Straßen nicht nachschicken ließ, gelangte Permoser glücklich nach Wien. Am 1. November 1721 (s. Anhang, 10. Schreiben) meldete dies Eugen dem Grafen Wackerbarth, indem er ihm aufrichtigst für die Hilfe dankte, die er dem Bildhauer habe angedeihen lassen, und für alle Mühe, die er sich seinetwegen gegeben habe.

Auch Baron von Koch schrieb an Wackerbarth, und zwar am 12. November (s. Anhang, 11. Schreiben): „Die Statue, die den übermittelten Zeichnungen entspreche, habe im ganzen sehr befriedigt, und der Fuhrmann werde auch, da er behauptete, mit Wackerbarth alles vereinbart zu haben, bekommen, was er forderte. Übrigens sei die Haltung der Statue nicht völlig nach dem Geschmacke Seiner Durchlaucht.“ Das war Wackerbarth wenig angenehm zu hören. In seiner Antwort vom 21. November 1721 (s. Anhang, 12. Schreiben) gab er dem lebhaft Ausdruck. „Ich habe,“ schrieb er, „mein Möglichstes getan, den Bildhauer zu veranlassen, die Statue nicht mit so vielen kleinen Figuren zu überladen. Er wollte nicht hören. Der Herr Baron von Huldenberg habe ihm zu verstehen gegeben, die Statue müsse mit soviel Zierat, als nur irgend möglich, ausgestattet werden. Daher komme es, daß sich der Bildhauer so weit von dem guten Geschmacke des Altertums entfernt habe. — Was die Überführungskosten anlange, so hätte sie der Bildhauer mit dem Fuhrmanne verabredet, ohne daß er etwas davon erfahren hätte, aber er werde nicht verfehlen, den Kutscher bei seiner Rückkehr wegen seiner Unverschämtheit zur Rede zu stellen.“

Daß Permoser tatsächlich mit dem figürlichen Beiwerke über das Ziel geschossen ist, läßt sich nicht leugnen; denn außer den fünf Figuren, die der Beschauer von vorn sieht, nämlich 1. der Figur des Prinzen 2. des sich unter seinen Füßen windenden Künstlers, 3. des geflügelten weiblichen Genius mit dem Symbol der Ewigkeit, 4. der in die Ruhmestrompete stoßenden Fama und 5. eines an der Keule emporkletternden Putto, umgeben den Gefeierten noch vier nur von rückwärts sichtbare Putten[1]) und „streuen ihm zu Ehr in angenehmen Schwung auch Segensrosen her“, wie der

[1]) Zwei davon halten die Keule, einer macht sich an dem Degengriffe des Prinzen zu schaffen; vgl. G. O. Müller, Vergessene ... Künstler, S. 12.

schon erwähnte Hofdichter Augusts des Starken Ulrich von König sagt, der das Bildwerk unmittelbar nach seiner Vollendung sah und in folgendem, nicht nur für die Zeit charakteristischen, sondern auch für das Verständnis der Gruppe wichtigen Gedichte[1]) verherrlichte:

Dieß ist das Heldenbild des großen Prinz Eugen,
So ähnlich, als er kaum im Spiegel zu ersehn.
Der alten Römer Muth, das Vaterland zu schützen,
Sieht man, wie seinen Geist aus beyden Augen blitzen,
Die, ob sie gleich allhier nur leblos und von Stein,
Den Feinden Schreckens-voll, den Freunden huldreich seyn.
Es scheint, als ob er itzt zu neuen Siegen eile,
Führt in der rechten Faust des Herkuls Heldenkeule,
Und decket sittsamlich durch edlen Widerstand
Der Fama Ruhmtrompet mit seiner linken Hand,
Weil sie die Flügel scheint erfreut empor zu schwingen,
Der Nachwelt seinen Ruhm hellthönend vorzusingen.
So deutet ihr der Held hierdurch großmüthig an,
Daß er sein eigen Lob nicht wohl ertragen kan.
Die Engel, längst gewohnt, ihm in so viel Gefahren
Von unzählbarer Art sein Leben zu bewahren,
Umgeben dieses Bild und streuen ihm zu Ehr,
In angenehmen Schwung, auch Segensrosen her.
Die Löwenhaut, die wir am Harnisch hier erblicken,
Dient minder ihm zum Schutz, als vielmehr ihn zu schmücken,
Und wie er ritterlich zu siegen stets gewußt,
So hängt das güldne Vließ ihm auch an seiner Brust.
Die Ewigkeit steht hier zu seiner rechten Seiten,
Ihn zur Unsterblichkeit mit eigner Hand zu leiten.
Das Dreyeck, wie die Sonn und Schlange, zeigt hiebey,
Das[s] seiner Thaten Glanz selbst auch unendlich sey.
Und an des Helden Fuß lehrt die Medusenschnalle,
Daß jeder Feind vor ihm versteinert rückwärts pralle.
Die edle Stellung zeigt des Prinzen Heldengang.
Zum Schimpf des türkschen Monds, den er noch letzt bezwang,
Sieht man, wie sich gebückt zu dieses Helden Füßen
Ein alter Türkensclav fußfällig schmiegen müssen,
Der in den Händen hält nah an den Fußgestell
Ein Blat, worauf zu sehn die Schrift: Du bist Marzell.

---

[1]) Es steht in „Des Herrn von Königs Gedichten, aus seinen von ihm selbst verbesserten Manuscripten gesammelt und herausgegeben Dressden 1745 bey George Conrad Walther" S. 296—298 unter dem Titel: „Erklärung einiger Zierrathen und Bilder an der marmorsteinern Bildsäule Sr. Hoheit Prinz Eugenii von Savoyen, welche der Königl. Polnische und Churfürstl. Sächsische zwey und dreyßig jährige Welt-berühmte Bildhauer Herr Balthasar Permoser aus Salzburg gebürtig im siebenzigsten Jahre seines Alters verfertigt." Bei dem Worte „Ebenbild" machte der Herausgeber die Anmerkung: „Valerius erzehlet, daß Phidias die Minerva aus Marmor gehauen und aus Ehrfurcht sein eigen Bild in ihren Schild so künstlich gemacht, daß sein Gedächtniß so lange als dieses Bild nothwendig dauren muß."

Was aber soll ich nun von diesem Meister melden,
Der so vollkommen uns hier zeigt den großen Helden.
Der, wie im Alterthum sein eigen Ebenbild
Ein Künstler angebracht in der Minerven Schild,
So in dem Sclaven auch, der sich hier müssen bücken,
Sein eigen Angesicht wußt kunstreich auszudrücken,
Zu zeigen, daß er auch mit Demuths-voller Treu,
Jedoch freywillichlich des Prinzen Sclave sey?
Sein siebenzigstes Jahr, worein er nun zu zehlen,
Entschuldigt, wann er ja in etwas können fehlen.
Wo auch der Held so groß, so viel der Thaten seyn,
Kein Wunder! daß alsdenn der Marmor viel zu klein.
Doch muß Balthasarn dieß der größte Lobspruch werden,
Daß seine Hand gebildt den größten Held auf Erden.

In Wien machte das Permosersche Werk ebensolches Aufsehen, wie in Dresden. Der Maler und Bildhauer Joseph Winterhalter, der damals neunzehn Jahre alt war und an der Akademie gleichzeitig bei Mattielli und Donner Bildhauern und bei dem Historienmaler Daniel Gran malen lernte, berichtet in seinen „Erinnerungen", daß die Prinz-Eugen-Statue namentlich wegen ihrer technischen Vorzüge solchen Eindruck auf ihn gemacht habe, daß er beschloß, nach Dresden zu reisen und sich bei Permoser in seiner Kunst zu vervollkommnen; denn nach diesem Meisterwerke zu urteilen, schiene ihm niemand die Grundsätze, denen er infolge seiner doppelten Ausbildung als Künstler huldigte, besser zu vertreten, nämlich „daß ein guter Maler bildhauerisch und ein guter Bildhauer malerisch gebildet sein müsse". Winterhalter, der außerdem noch ganz besonders von der Drapierung der Permoserschen Werke entzückt war, blieb auch längere Zeit in Dresden[1]. Die gleiche Wirkung hatte das Denkmal bei dem eben schon erwähnten Wiener Bildhauer Donner, der sich auch auf einige Zeit zu Permoser nach Dresden begab.

Die Eugen-Apotheose fand zunächst in dem sogenannten Offiziersspeisesaale des Oberen Belvederes Aufstellung, d. h. in dem Erdgeschoßsaale des linken Flügelturmes (vom Garten und Unteren Belvedere aus gesehen), wie auf dem „Durchschnitt" Teil V Blatt 3 des Kleinerschen Werkes über das

[1] Vgl. Constantin von Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich LV (1877), 84—87, und Allgem. deutsche Biographie XLIII (1898), 499 (Lier). — Über Georg Raphael Donner vgl. ebenfalls Wurzbach, und zwar III (1858), 366—369, wo die ganze Literatur über ihn zusammengestellt ist.

Belvedere[1]) deutlich zu sehen ist. Erst nach dem Jahre 1736, wo dieser fünfte Teil von Kleiner erschien, kann sie in den „Winkel des Hofes, der den Belvedere-Garten von dem Palais trennt", versetzt worden sein, wo sie Hagedorn vor 1755 sah, fast ganz von einer Weißbuchenstaude verdeckt. Da sie im Freien zu sehr unter der Witterung litt, wurde sie später in die großartige Eingangshalle des Oberen Belvederes überführt, wo sie heute noch steht als Gegenstück zu dem Standbilde Karls VI. von Donner. Sie ist aus weißem Marmor hergestellt. Der Block, der nach Nagler aus einem der Marmorbrüche bei Maxen (in Sachsen) stammte, soll vor seiner Bearbeitung 80 Zentner gewogen haben. Der Sockel besteht aus einem schwarzen Marmorwürfel, den sich der Künstler aus den Marmorbrüchen bei Wildenfels in Sachsen laut königlicher Bewilligung vom 27. Juni 1718 hatte holen dürfen. In ihn ist mit Metallbuchstaben die Inschrift eingelassen:

F[RANCISCVS] EVGENIVS
SABAVD[IAE] ET PEDEMONT[IS]
PRINCEPS
MARCHIO SALVT[IARVM][2]) [AVR[EA E] VELL IS] EQVES
CAROLI VI AVG[VSTI]
ET S[ANCTI] R[OMANI] I[MPERII] SVPREMVS EXERCITVVM
DVX INVICTISSIMVS.

Ob Permoser in Wien noch etwas an dem Bildwerke geändert hat, wissen wir nicht. Am ganzen Aufbau naturgemäß nichts; höchstens an dem Gesichte des Prinzen und sonst Kleinigkeiten.

In welchem zeitlichen und sachlichen Verhältnisse steht nun die eingangs erwähnte Dresdner Apotheose zu der eben ausführlich besprochenen Wiener?

Vergleicht man die Wiener Marmor- mit der Dresdner Sandsteingruppe, so sieht man, daß die Gedanken dieselben

[1]) Salomon Kleiner, Ingenieur de Son Altesse Electorale de Mayence: Residences mémorables de l'incomparable héros de notre siècle ou Représentation exacte des édifices et jardins de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Prince Eugène François, Duc de Savoye et de Piemont, Marquis . . . Première partie contenant les plans, élévations et veues de la Maison de plaisance de Son Altesse Sere dans un de fauxbourgs de Vienne . . . Augsbourg chez les héritiers de feu Jérémie Wolff 1731—1740. Darunter derselbe Titel in deutscher Übersetzung: Wunderwürdiges Kriegs- und Siegs-Lager deß unvergleichlichen Heldens unserer Zeit oder eigentliche Vor- und Abbildung der Hoff-, Lust- und Garten-Gebäude . . .

[2]) Das Markgraftum Saluzzo zwischen den Grafschaften Nizza, Piemont, Lucerne und der Provinz Dauphiné; vgl. Zedler, Universallexikon XXXIII, 1294.

geblieben sind, daß sich aber in den Einzelheiten und ihrer Anordnung manches geändert hat. Die Stellung des mit der Linken die Ruhmestrompete zuhaltenden Helden ist im ganzen unverändert, die Gestalt der Unsterblichkeit im Vordergrunde aber, die auf dem Wiener Denkmale dem Beschauer den Rücken voll zuwendet, ist hier halb nach vorn gewendet. Mit der Linken, nicht wie in Wien mit der Rechten, hält sie das Symbol der Unsterblichkeit empor, während sie mit der Rechten den Helden unter dem rechten Schenkel stützt und zum Gipfel des Ruhmes emporzuheben scheint. Abgesehen von dieser nicht gerade vorteilhaft wirkenden Geste hat diese Figur entschieden zugunsten des Ganzen gewonnen. Das Gleiche ist der Fall bei der Fama, die näher an die Hauptperson herangerückt ist. Dadurch ist die lange, gewundene Tuba des Wiener Denkmals zu einer kurzen, einfachen Trompete geworden. Die fünf Putten, die in Wien den an sich schon unruhigen Eindruck der Gruppe noch erhöhen, sind bei der Dresdner Fassung verschwunden. Die ganze Rückseite ist einfach gehalten. Endlich ist auch aus dem unter den Füßen des gepanzerten Herkules sich windenden, ächzenden Permoser ein halb aufgerichteter, nackter Mann, ein bis auf einen Schopf kahl geschorener Tatar geworden, der unter den Tritten des Siegers laut aufschreit. Schon diese stilistischen Änderungen, die zumeist als Verbesserungen angesehen werden müssen, lassen auf eine spätere Entstehung der Dresdner Arbeit schließen. Andere Umstände kommen aber noch hinzu, die diese auf Stilvergleichung beruhende Vermutung zur Gewißheit erheben.

Man betrachte zunächst das Haupt des gepanzerten, mit Löwenhaut und Kette des Goldenen-Vließ-Ordens geschmückten Herkules etwas näher! Die lange Allongeperücke des Wiener Monumentes ist dem natürlichen Haare gewichen, das über den Ohren in wagerechten Locken, hinten aber in einem einfachen, kurzen Zopfe ohne Bänder und Schleifen endet. Ferner haben die Gesichtszüge eine merkliche Wandlung erfahren. Die Augen, die Nase, der Mund, die Wangen sind ganz andere geworden. Das ist nicht mehr das eigentümliche Gesicht des Prinzen Eugen von Savoyen, wie wir es aus zahlreichen Bildern kennen und in der Wiener Apotheose höchst lebensvoll wiedergegeben finden. Eher erinnert es an die hageren Gesichtszüge des Prinzen Heinrich von Preußen, der freilich nicht gemeint sein kann, da er erst 1726 geboren wurde, also bei dem Tode Permosers, von

dem das Bildwerk auch sicher stammt (vgl. das Folgende), erst 6 Jahre alt war.

Wir brauchen nun bloß Bildnisse Augusts des Starken aus seinen letzten Lebensjahren anzusehen, um zu erkennen, daß wir es bei der Dresdner Apotheose, die, wie eingangs erwähnt, deutlich die Bezeichnung B. Permoser trägt, mit August dem Starken von Sachsen-Polen († 1733) zu tun haben. Tatsächlich galt sie auch früher meist als Verherrlichung dieses Herrschers. Die Bezeichnung „Apotheose des Prinzen Eugen von Savoyen", der man noch immer, auch in der Fachliteratur, begegnet, muß somit endgültig fallen gelassen werden.

An und für sich wäre es ja natürlich möglich, daß Permoser August den Starken als Türkenbesieger vor der Entstehung der Wiener Apotheose verherrlicht hätte; denn der Künstler kam, wie oben S. 6 angedeutet wurde, bereits um 1689 nach Dresden, und die beiden Türkenfeldzüge Augusts des Starken fallen in die Jahre 1695 und 1696[1]). Dennoch kann es keinem Zweifel unterliegen, daß die Dresdner Apotheose Augusts des Starken nach der Wiener des Prinzen Eugen entstanden ist.

Erstens müßte doch wohl im umgekehrten Falle der im Vorhergehenden behandelte ausführliche Briefwechsel über die Wiener Apotheose irgendeine Andeutung enthalten, daß Permoser bereits ein verwandtes, August den Starken darstellendes Werk geschaffen hatte.

Zweitens verbietet auch der Zopf, der schon zu den gewagtesten Vermutungen Anlaß gegeben hat[2]), die Entstehung der August-Apotheose früher als zeitigstens in das Ende des zweiten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts zu setzen; denn der Zopf ist erst 1714 von Friedrich Wilhelm I. in der preußischen Armee eingeführt und seitdem in Deutschland allmählich Mode geworden. Auch August der Starke wird sich vermutlich nur langsam zu der neuen Haartracht bequemt haben. Daß er sie überhaupt, wenn auch nicht ständig, so doch gelegentlich getragen hat, lehrt Nr. 34 des Werkes „Fürstenbildnisse aus dem Hause Wettin" (Dresden, 1906).

[1]) Vgl. P. Haake, Die Türkenfeldzüge Augusts des Starken 1695 und 1696.

[2]) So weist Gräve (s. S. 21 Anmerkung 1), ohne näher darauf einzugehen, auf die „schwerfälligen Klaubereien Sanadons" hin, womit er wohl den bei Zedler, Universallexikon XXXIII, 1758, erwähnten jesuitischen Schriftsteller dieses Namens (geb. 1676 zu Rouen, gestorben 1733 zu Paris) meint.

Das Bild zeigt den König im Schmucke einer kurzhaarigen Perücke, die hinten in einem Haarbeutel endet.

Drittens können die verwitterten, eingefallenen Züge, die das Gesicht des Kurfürsten-Königs der Dresdner Apotheose zeigt, nur seinen letzten Lebensjahren angehören. Sie erinnern unmittelbar an die von Pesne und Silvestre stammenden Bilder Augusts des Starken Nr. 134, 136, 137 und Textbild 55 zu Nr. 138 des eben genannten Porträtwerks, die alle in die Zeit 1722—1730 gehören.

Den sichersten Beweis aber, daß das Werk erst den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts entstammt, liefern die Abzeichen des Ordens vom Goldenen Vließe, die August der Starke um Hals und Brust trägt; denn es steht aktenmäßig fest, daß er diesen Orden erst Frühjahr 1722 vom Kaiser erhielt[1]. Damit haben wir einen sicheren Zeitpunkt, vor den die Entstehung der Dresdner Apotheose nicht fallen kann. Vielleicht darf man aber auch noch einen Schritt weiter gehen und annehmen, daß die Verleihung dieses hohen Ordens, auf den der König ganz besonders stolz war, unmittelbar die Veranlassung dazu wurde, daß er seinem Hofbildhauer Permoser den Auftrag gab, ihn als Goldenen-Vließ-Ritter zu verewigen, und zwar in derselben, nur etwas gemäßigteren Weise, wie er den Prinzen Eugen bereits kurz vorher als solchen dargestellt hatte, weil diese Art der mythologischen Verherrlichung trefflich zu dem in der griechischen Mythologie wurzelnden Orden vom Goldenen Vließe paßte.

Auch die Geschichte der Dresdner Sandsteingruppe steht übrigens mit der späten Ansetzung ihrer Entstehung im Ein-

[1]) Die Wahl Augusts des Starken und gleichzeitig seines Sohnes, des Kurprinzen Friedrich August, zu Rittern des Goldenen Vließes erfolgte am 24. März 1722. Noch am selben Tage teilte Kaiser Karl VI. dies beiden in je einem eigenhändig unterzeichneten Schreiben mit. Nachdem das „Ceremoniell" in langwierigen Verhandlungen festgestellt worden war, überreichten zunächst Graf Harrach und der Ordenskanzler Baron von Imbsen dem Könige am 9. April 1722 gegen 10 Uhr feierlichst und unter größter Prachtentfaltung im Schlosse zu Dresden die Insignien des Ordens, worauf der König ebenfalls mit großem Pompe die Investitur seines Sohnes vornahm. Vgl. Hauptstaatsarchiv Dresden Loc. 780 Acta den Orden des Goldenen Vließes betr. . . . Vol. I, 1719—1722, besonders Bl. 193, 249, 253 und 302 ff. (Rélation de ce qui s'est passé à la cour de Pologne à l'introduction du Roy et de Son Altesse Royal le Prince, son fils, dans l'Ordre de la Toison d'or); dazu noch als Ergänzungen Loc. 3665 Reglements bei Verleihung des Ordens . . . und Loc. 14506 Acta die Investitur des Goldenen Vließes bey Ihro Königl. Hoheit den Prinzen betr. 1722.

klang. Ursprünglich zierte nämlich das Bildwerk den Park des Rittergutes Oberlichtenau bei Pulsnitz am Fuße des Keulenberges. Von dort gelangte es erst 1839 geschenkweise in den Großen Garten zu Dresden, als ein Teil der Rittergutsflur von dem damaligen Besitzer, Leutnant Klette, in Feld umgewandelt wurde und dadurch die Gruppe ins Freie zu stehen kam, „den Verstümmelungen und Beschmutzungen jedes Mutwilligen und Landstreichers ausgesetzt". Allerdings sind die im Rittergutsarchiv und sonst vorgenommenen Nachforschungen, wie die Apotheose gerade nach Ober-Lichtenau gekommen ist, bisher erfolglos geblieben, aber aus der Literatur über Oberlichtenau[1]) geht hervor, daß Christian Gottlieb von Holtzendorff, Kgl. polnischer und kurfürstlich sächsischer Wirklicher Geheimer Rat, Oberkonsistorialpräsident, Kammerherr und Obersteuereinnehmer, Erbherr auf Bärenstein, Berreuth und Kunnersdorf, nachdem er 1718 das Rittergut Oberlichtenau geerbt hatte, daselbst das ansehnliche herrschaftliche Schloß bauen und den dazu gehörigen Park anlegen ließ. Ganz das Kind seiner Zeit, das in August dem Starken den prachtliebenden, tonangebenden Fürsten verehrte und ihm, mochte es kosten, was es wollte, nacheiferte, suchte er in seinem neuen Oberlichtenauer Parke alle seine anderen, auch nicht gerade ärmlichen Besitzungen zu überbieten. Terrassen wurden errichtet, Springbrunnen überall angelegt, ein Schloßteich wurde ausgehoben und mit einer 22 ¹/₄ Elle hohen Fontäne ausgestattet, eine große, schöne Orangerie gebaut und was sonst noch ein stilvoller Park der damaligen Zeit erforderte, geschaffen. Namentlich wurden auch Statuen überall an den Wegen, in den Beeten und im Gebüsch aufgestellt. Unter diesen zeichnete sich vor allem die „von Beermoser für 300 Taler gefertigte Statue Augusts des Starken als Herkules" aus, die „vier Personen vereinigte, von welchen die Hauptfiguren fast Lebensgröße hielten" und, „aus pirnischen Steinen gemeißelt, in einem mit Bäumen umgürteten Rundel auf einem verhältnißmäßigen Piedestal" stand. Danach sieht es fast so aus, als habe sich der große Verehrer seines prunk-

[1]) Schumann-Schiffners „Postlexikon" VII (1820), 600 f., Sachsens Kirchen-Galerie VII (o. J.), 102, „Album der Rittergüter und Schlösser im Kgr. Sachsen" III (o. J.), 169 f., „Bau- u. Kunstdenkmäler Sachsens" XXXV (1912), 252—257, und vor allem H. Gräves zwar sehr schwülstiger, aber inhaltreicher Aufsatz „Über ein wenig bekanntes Kunstwerk in der Oberlausitz von Balthasar Permoser" im Neuen Lausitz. Magazin XI (1833), 508—520.

vollen Königs, dem er, wie die vielen, einträglichen Ämter zeigen, zu großem Danke verpflichtet war, diese Statue bei Permoser bestellt. Freilich ist es auch möglich, daß der Künstler aus eigenem Antriebe die für den Prinzen Eugen ausgeführte Gruppe noch einmal in Sandstein nachschuf, weil ihn das schwierige bildhauerische Problem als solches reizte, und daß er dabei nicht wieder den Prinzen in den Mittelpunkt stellte, weil dies keinen Zweck hatte, sondern seinen königlichen Herrn, in der stillen Hoffnung, daß dieser an der vereinfachten, etwas ruhiger wirkenden Verherrlichung seiner Feldherrngröße Gefallen fände und die Gruppe vielleicht irgendwo öffentlich aufstellen ließe. So, wie Gräve die Sache dargestellt hat, kann sie jedenfalls nicht gewesen sein, daß nämlich „dieses Standbild eigentlich für den Prinz Eugen, dessen Person die Hauptfigur dargestellt habe, gearbeitet worden sey, . . . daß aber der Künstler infolge eines zwischen ihm und dem Prinzen entstandenen Zwistes statt dem Kopfe Eugens den Kopf des Königs August dem Werke aufgesetzt habe"; denn zu den Gründen, die sich aus den bisherigen Ausführungen von selbst ergeben, kommt hinzu, daß, wie die Untersuchung ergab, der Kopf nicht aufgesetzt, sondern mit der ganzen Figur aus einem Sandsteinblock gemeißelt ist. Nur die rechte Hand und der oberste Teil der Keule sind angefügt.

War bisher den Kennern nur diese eine aus Oberlichtenau stammende und mit der Wiener Eugen-Apotheose nahe verwandte Apotheose Augusts des Starken bekannt, so ist ihre Aufmerksamkeit neuerdings durch den XXXV. Band der „Bau- und Kunstdenkmäler Sachsens" noch auf eine zweite solche Apotheose aus Sandstein gelenkt worden. Sie steht in Elstra (nordöstlich Bautzen) vor dem neuen Schlosse, das 1902 an Stelle des abgebrannten gebaut wurde, mitten auf dem von schönen alten Bäumen eingerahmten Vorplatze[1]).

Daß zwischen dieser Elstraer und der Oberlichtenauer Apotheose auch wieder enge Beziehungen bestehen, wie auch die „Bau- und Kunstdenkmäler" betonen, liegt auf der Hand. Die auf einem würfelförmigen Untersatze von $1^1/_2$ m Höhe stehende Gruppe hat fast die gleichen Maße. Das Gesicht des Helden, von natürlichen, über der Stirn bereits recht dünn gewordenen Locken umspielt, die hinten in keinem

[1]) Abbildung s. nebenstehend und in der S. 24 Anmerkung 2 genannten Postkartenfolge.

Apotheose Augusts des Starken zu Elstra.



Nach einer Federzeichnung von Georg Kirsten.



Zopfe enden, trägt ebenfalls unverkennbar die Züge des bejahrten Königs August. Endlich ist auch die Art der Verherrlichung durch die Genien des Ruhmes und der Unsterblichkeit und durch den zu Boden getretenen Türken dieselbe.

Bei aller Ähnlichkeit aber weichen doch auch diese beiden Apotheosen wieder nicht unwesentlich voneinander ab. Vor allem macht sich das Streben nach noch größerer Vereinfachung im Aufbau deutlich bemerkbar. Der Schwerpunkt der ganzen Darstellung ist bewußt noch mehr in die Person des Gefeierten gelegt, der sich, mit dem rechten Fuße fest auf dem Boden stehend, den erhobenen linken dagegen auf den niedergezwungenen Türken setzend und dadurch etwas in die linke Hüfte fallend, großartig ausnimmt im Schmucke des fein durchgeführten Panzergewandes und des über die Schultern geworfenen Löwenfells. Neben dem Löwenkopfe, der die rechte Brustseite deckt, ist die Kette mit den Insignien des Ordens vom Goldenen Vließe deutlich sichtbar. Die Rechte stützt sich nicht, wie bei der Wiener und Dresdner Apotheose, auf die für den Herkules bezeichnende Keule. An ihre Stelle ist vielmehr ein einfacher, dünner Kommandostab getreten, den der König fast senkrecht über dem Haupte der Unsterblichkeit hält. Die Bewegung der Linken ist unverändert. Die ausgespreizten Finger bemühen sich, das Schalloch der Trompete zuzuhalten, in die der als geflügeltes Weib dargestellte Ruhm mit vollen Backen bläst. Diese Fama wird, wenn man vor dem Kunstwerke steht, noch gerade über dem am Boden kauernden, nach vorn gebeugten, kahlköpfigen Tataren sichtbar, auf dessen Nacken der linke Fuß des Bezwingers steht. Wie die Gestalt der Fama im Verhältnis zum Ganzen kleiner und mehr nebensächlich behandelt erscheint, so auch der geflügelte weibliche Genius links (vom Beschauer) im Vordergrund, dessen Körper, wie auf der Oberlichtenauer Apotheose, halb nach vorn gewendet ist, dessen Gesicht sich aber schwärmerisch dem Gefeierten zuwendet, so daß es scharf im Profil zu sehen ist, von dem Symbol der Ewigkeit umrahmt, einer großen, sich in den Schwanz beißenden Schlange. Dieser Schlangenreif, den der Unsterblichkeitsgenius mit hoch erhobener Rechten dem Könige entgegenhält, während die Linke einen blumengefüllten Korb gegen die Brust drückt, wirkt in seiner gesuchten Einfachheit beinahe komisch.

Daß diese Elstraer Apotheose ungefähr in derselben Zeit entstanden ist wie die Oberlichtenauer, beweist der

Kopf Augusts des Starken. Seine feine Behandlung spricht außerdem dafür, daß wir in dem Werke, obwohl es nicht bezeichnet ist, eine eigenhändige Arbeit des Meisters vor uns haben, nicht bloß eine Nachbildung von Schülerhand. Höchstens könnte das Beiwerk, auf das hier mit oder ohne Absicht weniger Wert gelegt ist, als Werkstatterzeugnis angesehen werden. Daß das Werk aber ganz oder wenigstens in seinen bedeutendsten Teilen von Permoser stammt, wird dadurch um so wahrscheinlicher, als in dem Elstraer Schloßparke noch ein anderes Werk von ihm steht, das zwar auch nicht seinen Namen aufweist, aber doch sicher von ihm herrührt: der gewaltige Atlas mit der Erdkugel auf der Schulter, der seine nahe Verwandtschaft mit dem Atlas auf dem Wallpavillon des Dresdner Zwingers nicht verleugnen kann[1]).

So wenig wie bei der Oberlichtenauer Apotheose gibt leider bei der Elstraer die Baugeschichte des Schlosses mit Zubehör sicheren Aufschluß über ihre Herkunft. Die Entstehung des alten Schlosses ist noch ganz in Dunkel gehüllt. Das „Album der Rittergüter im Königreich Sachsen" und Schumann-Schiffners „Postlexikon" schweigen sich ebenso darüber aus, wie die alte und die neue „Kirchengalerie". Nur soviel scheint aus ihnen hervorzugehen, daß der eigentliche Park erst von Hans Ernst von Knoch (geb. 4. Januar 1706) angelegt wurde, der das Schloß von seinem am 31. Januar 1745 gestorbenen Vater erbte. Damals wurden wohl erst die Statuen der vier Jahreszeiten und des Ganymed aufgestellt, die Andreas Böhmer, ein Gehilfe Mattiellis, schuf. Die anderen, in den „Bau- und Kunstdenkmälern" aufgeführten Bildhauerarbeiten, darunter die Apotheose, mögen aber schon früher zum Schmucke des Vorhofes und der nächsten Umgebung des Schlosses angeschafft worden sein, das nach Gurlitts Vermutung „anscheinend aus der Zeit um 1700" stammen soll, möglicherweise aber auch schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden sein kann an Stelle des 1608 abgebrannten alten Rittergutes[2]). Unbedingt in das Gebiet der Fabel ist die in Elstra verbreitete Ansicht zu verweisen, August der Starke habe Schloß Elstra für eine seiner Mätressen, wahrscheinlich die Gräfin Cosel, erbauen

[1]) Vgl. „Bau- und Kunstdenkmäler Sachsens" XXXV (1912), 37 f. u. 347 f., und den Permoser-Aufsatz im nächsten Hefte dieser Zeitschrift.

[2]) Vgl. Sächsische Heimat. Elstra, Stadt und Schloß. 8 Kunstblätter in Postkartenform nach Aufnahmen von Paul Wolff. Verlag von Ernst Winkler, Elstra, o. J. (1912). Geschichtliches Begleitwort.

und den Park mit seinem Standbilde schmücken lassen. Angesichts der durchaus feststehenden Geschichte des Besitzwechsels wird dieses Gerücht ebenso haltlos, wie das ähnliche Gerücht, die Oberlichtenauer Apotheose sei ein Geschenk dieses Königs an die Gräfin Cosel, die eine Zeitlang Oberlichtenau besessen habe. Es liegt hier eine Verwechselung mit ihrer Schwiegertochter Friederike Christiane Gräfin von Cosel, geborenen Gräfin Holtzendorff, vor, der seit 1788 Oberlichtenau gehörte.

Ob es je gelingen wird, volle Klarheit in die Geschichte der vier Permoserschen Apotheosen zu bringen, ist sehr fraglich. Nur glückliche archivalische Funde dürften hier wohl zum Ziele führen. Soviel ist aber schon heute klar, daß die beiden Königsapotheosen nicht Vorläufer der beiden Prinzenapotheosen waren, von denen nur eine auf uns gekommen ist, sondern daß sie umgekehrt nach diesen entstanden sind. Wie sehr übrigens der ganze Gedanke den Künstler beschäftigte, kann man auch noch daraus erkennen, daß er eine Apotheose (wohl Augusts des Starken) in Elfenbein schnitzte. Das kleine Kunstwerk befand sich früher in Zemichs Kunstkabinett zu Leipzig, ist aber leider seit der Auflösung dieses Kabinetts verschwunden und trotz aller Bemühungen bisher nicht wieder aufzutreiben gewesen. Hoffentlich bringt es irgend ein Zufall wieder zum Vorschein; denn es bildet eine wichtige Ergänzung zu der Wiener Apotheose des Prinzen Eugen und den beiden Apotheosen Augusts des Starken in Dresden und Elstra, die die spätesten, reifsten und eigentümlichsten Erzeugnisse Permoserscher Kunstbetätigung darstellen und damit gleichzeitig auch als Hauptwerke der hochbarocken Bildhauerei in Deutschland gelten dürfen.

Anhang[1]).

Die wichtigsten auf die Entstehung der Prinz-Eugen-Apotheose bezüglichen Schriftstücke aus dem S. 307 angeführten Aktenstücke des Dresdner Hauptstaatsarchivs.

1.

[Wackerbarth] à S[on] A[ltesse] Monseigneur le Pr[ince] Eugene.

Certaines affaires domestiques m'ayant obligé d'envoyer mon fils à Vienne, pour les soigner, j'ai voulu proffiter de cett'occasion,

---

[1]) In Anlehnung an die Bestimmungen, die die Kgl. Sächsische Kommission für Geschichte hinsichtlich der Textbehandlung beim Abdrucke neuzeitlicher Aktenstücke gegeben hat, wurde die Schreibweise und Akzentuierung der Originale beibehalten. Nur die ganz

pour vous reiterer, Monseigneur, les assurences de mes profonds respects et vous marquer en meme tems l'envie que j'ai de trouver en ce païs-cy quelque moyen de vous y rendre mes tres humbles services. En attendant que S[on] A[ltesse] m'en fournisse de plus essentiels je me suis fait un plaisir d'aller souvant visiter la statuë que le sculpteur Balthasar fait pour S[on] A[ltesse]; mais ce bon vieillard devent de jour en jour cassé, il y a a craindre que la mort ne previenne la fin de son ouvrage[1]). Mon fils aura l'honneur d'en dire plus de particularités à V[otre] A[ltesse], lorsque vous lui permettrez de vous faire sa cour. Souffrez, Monseigneur, qu'il vous la fasse souvant, heureux, s'il pourra par là se rendre digne des graces dont Votre Altesse l'a prevennu par le passé, et de celles qu'elle voudra bien lui accorder à l'avenir.

2.

[Eugène] à S[on] E[xcellence] Monsieur le Comte de Wackerbarth
à Dresde.

Monsieur.

Le S[eigneur] Köfferle m'a rendu la lettre qu'il a plû a Votre Excellence de m'ecrire le 10. de ce mois. J'en ay appris avec beaucoup de plaisir les soins qu'il s'est donné pour le retablissement de la santé de Madame la Comtesse que je souhaitte parfaitte et de longue durée par la part que je prends à ce qui la regarde. Je remercie Vôtre Excellence bien sincerement de l'obligeante invitation que vous voulez bien me faire à l'occasion de mon prochain voyage aux Pais-bas. Je suis faché de ne pouvoir pas en profitter et des graces de Sa Majesté. J'ay l'honneur d'être tres parfaitement

Monsieur

votre tres humble et tres obeissant serviteur

A Vienne le 22. avril 1719 Eugene de Savoye.

P. S.

Je vien d'apprendre, apres avoir signé la lettre par le docteur Köfferlé, que le statuaire travaille assez lentement à ma statue. Je supplie Vôtre Excellence de vouloir bien l'inciter de têms en têms, sans degouter son genie. Je ne scais pas encore la route que je prendrai, pour aller aux Pais-bas, et dans cett' incertitude je ne puis rien refuser.

3.

[Eugène] à S[on] E[xcellence] M[onsieur]r le Comte de Wackerbart.

Monsieur.

L'application et l'assiduite que le statuaire fait presentement paroître au travail de ma statue, sont une suite et les effêts des

willkürliche Anwendung von großen und kleinen Anfangsbuchstaben wurde nicht berücksichtigt und die noch willkürlicheren Satzzeichen durch sinngemäße, das Verständnis erleichternde ersetzt. — Einzelne Stellen der Briefe, die mit dem Inhalte der vorliegenden Arbeit nichts zu tun haben, wurden weggelassen und durch .... angedeutet.

[1]) Ursprünglich lautete die Stelle: mais ce bon vieillard ayant été depuis quelques mois attacqué d'une longue maladie dont il n'est point encore retabli, je crains fort que la mort . . .

soins que V[otre] E[xcellence] veut bien prendre et continuer pour l'achevement de cett ouvrage par un maitre extraordinaire et dont l'age avancé ne permets pas de negliger les jours qui pourroient encor luy rester. Je feray rechercher le contrat qu'il a fait avec moy, pour en envoyer une copie à V[otre] E[xcellence] en attendant. Je crois, comme il est aussy exprimé dans la quittance des 400 écûs qu'il a reçû, que la somme convenûe est de 2400 écûs. Je remets au bon plaisir de V[otre] E[xcellence], si et combien on trouvera à propos de luy donner encore à compte et à mesure que le travail avance. Je feray sur l'avis que je vous prie de vouloir bien me donner les dispositions de ce payement où rembourcement, et je seray avec autant d'obligation pour touttes ces peines que consideration très parfaitte

Monsieur

votre tres humble et très obeissant serviteur

A Vienne le 4. de decembre 1720. Eugene de Savoye.

4.

[Wackerbarth] a S[on] A[ltesse] S[érénissime] Monseigneur le Pr[ince] Eugene.

A Dresden le 10. jan[vier] 1721.

V[otre] A[ltesse] S[érénissime] m'ayant fait l'honneur de s'en remettre à ce que je trouverais à propos d'avancer au statuaire quelque argent à compte de son ouvrage, si je le jugeois necessaire, et qu'en suite je me donnasse l'honneur de le mander à V[otre] A[ltesse] Sérénissime, afin que sur l'avis que je lui en donnerois, elle fit les dispositions pour le payement ou remboursement de la somme avancée, je me crois redevable à V[otre] A[ltesse] S[érénissime] de l'occasion qu'elle me fournit à lui marquer mon desir de me procurer souvent l'honneur de ses ordres, et voila pourquoi, Monseigneur, (après avoir vû que le statuaire travaille avec plus de diligence que ci-devant à votre statue, en sorte que j'ai lieu de croire qu'elle sera finie avant le terme que je vous l'ay dit) j'ai fait payer au dit statuaire sur ses instances reiterées la somme de 600 écus, comme V[otre] A[ltesse] S[érénissime] le verra par sa quittance ci-jointe. V[otre] A[ltesse] S[érénissime] disposera du remboursement de cet argent de la maniere qu'il lui plaira. Je ne sçaurois me dispenser d'y ajouter qu'on remarque une assez grande difference entre le portrait que vous avez envoyé du commencement, et le moule en platre qu'il a reçu en dernier lieu; la tete de la statuë etoit commencée sur le portrait et elle etoit meme tellement avancée que le changement en sera difficile. J'ai comparé moi-meme cette tete avec le moule susdit en platre et je trouve quelque chose de plus male et de plus grand dans la tete qui a été faite sur le portrait, que je ne trouve dans le moule en platre, et ayant peur que le statuaire changeant cette tete, pour la rendre plus ressemblante à celle du platre qu'a celle du portrait, il n'y gate plustot quelque chose que de la rendre meilleure, je lui ai ordonnér de continuer à travailler au grouppe et au corps de cette statuë et de laisser la tête (qui n'a besoin que de fort peu de chose pour etre achevée) telle qu'elle est.

J'ai l'honneur d'etre . . .

Die in diesem Schreiben erwähnte Quittung ist oben S. 11 ihrem wesentlichen Wortlaute nach bereits mitgeteilt worden.

5.

[Wackerbarth] à S[on] A[ltesse] S[érénissime] Monseigneur le Pr[ince] Eugene.

A Dresden le 3. d'octobre 1721.

Je me donne l'honneur d'envoyer ci-joint à V[otre] A[ltesse] S[érénissime] le dessein de sa statuë qui vient d'etre achevée.

Les connoisseurs qui l'ont vue, en portent un jugement avantageux pour [le] statuaire; il est vrai qu'elle est bien executée, mais s'il m'est permis de dire à V[otre] A[ltesse] S[érénissime] mon sentiment la-dessus, il me paroit qu'il y a mis trop ouvrage et que par la il s'est un peu trop eloigné de l'antiquité qui est son fort. Je n'ai qu'a souhaiter, Monseigneur, que vous la trouviez à votre gout.

Le Roi Mon Maitre est allé tout exprès avec moi la voir, avant qu'elle a été emballée. Elle lui a plu, mais il a trouvé que le statuaire avoit fait trop de rides au visage, et il a voulu meme qu'il les en otat, mais S[a] M[ajesté] avoit beau dire; le caprice du statuaire l'a emporté, et il disoit tout net qu'il n'en feroit rien, que, s'il auroit quelque chose à y changer, il le feroit à Vienne, lorsqu'il verroit l'original, et c'est pour cette raison qu'il m'a demandé permission de l'y conduire. Je lui ai accorde sa demande, mais je vous supplie, Monseigneur, en meme tems que cet homme-la ayant a travailler pour le Roi il plaise à V[otre] A[ltesse] S[érénissime] de le renvoyer le plutot qu'il sera possible.

D'ailleurs comme il y a toujours des difficultés à faire passer quelque chose par les endroits où il y a des douanes, a moins qu'on n'ait un passeport de la Chambre Imperiale, V[otre] A[ltesse] S[érénissime] aura la bonté d'en envoyer un, afin que le statuaire puisse passer partout librement avec la statuë, sans etre obligé de s'arreter, pourqu'il puisse arriver à tems à Vienne et avant que la mauvaise saison commence et que les chemins deviennent impracticables.

J'ai l'honneur d'etre . . .

6.

[Eugène] à S[on] E[xcellence] M[onsieu]r le Comte de Wackerbart.

Monsieur.

Les deux lettres qu'il a plû à V[otre] E[xcellence] de m'ecrire le 3. de ce mois, m'ont été bien renduës. Je vous suis bien obligé de l'avis que vous avez bien voulû me donner de ce que ma statue est achevée et en etat d'etre envoyé icy; le passeport viendra encor avec cet ordinaire, si Sa Majesté le signe assez tôt, autrement avec le prochain. Le statuaire qui l'accompagne, ne sera pas traittenû un moment par moy. Je le presseray même pour son retour, s'il vouloit le trainer, afin de ne le pas detourner des ordres du Roy; il s'agit de voir, si en ce cas je pourray avoir asséz d'ascendant sur son esprit souvant asséz bisarre dans ces sortes des maitres.

Je vous prie, Monsieur, de vouloir bien presenter ma respectueuse soumission à S[a] M[ajesté] de la peine qu'Elle a bien voulû prendre d'aller voir cett'ouvrage; le sentiment qu'Elle en a donnée, me donne toutte la plus avantageuse prevention et me fait croire que, s'il y a quelque defaut, cela peut etre corrigé, lorsque le maitre la confrontera avec l'original.

Au reste . . . avec la consideration la plus sincere avec laquelle je suis

Monsieur

vôtre très humble et obeissant serviteur

A Vienne le 11. d'octobre 1721. Eugene de Savoye.

7

[Koch à] S[on] E[xcellence] le Comte de Wackerbarth à Dresden.
Monseigneur.

Comme la statue de marbre que le Prince fait faire à Dresden, est achevée et qu'on est sur le point de la conduire icy, Son Altesse a jugé que pour ne pas l'exposer à être ouverte en chemin, il falloit un passeport de la Chambre, en vertu duquel elle pourroit passer librement, sans etre ouverte ou visitée. C'est le même que j'ay l'honneur d'envoyer à Vôtre Excellence, en la supliant en même tems tres humblement de faire remettre le passeport à l'homme qui a fait la statue, et de luy faire enjoindre bien serieusement en son nom qu'il prenne garde qu'elle soit bien empaquetée et ne soit pas gatée en chemin. Le Prince espere que Vôtre Excellence aura la bonté de luy faire ce plaisir en suite de tant d'autres qu'elle luy a faits, V[otre] E[xcellence] pouvant être persuadée que S[on A[ltesse] en est vivement penetrée et qu'elle ne negligera aucune occasion, pour luy en temoigner sa reconnaissance. Nous sommes içi . . . . .

. . . .

J'ay l'honneur d'étre avec beaucoup de respet, Monseigneur,

de V[otre] E[xcellence]

le tres humble et tres obeissant serviteur

Vienne ce 11. d'octobre 1721. George Godefroy de Koch.

8.

[Wackerbarth] à S[on] A[ltesse] S[érénissime] Monseigneur le Prince Eugene.

d. d. Dreßden le 17. d'octobre 1721.

Celle dont il a plu a Votre Altesse Serenissime de m'honorer du 11. du cour[ant], m'a été bien renduë et j'ai reçu en même tems sous l'enveloppe de monsieur de Koch le passeport imperial pour le libre passage de la statuë de Votre Altesse Serenissime, mais comme le statuaire á craint le mauvais tems qui est assez ordinaire dans cette saison-ci, et qu'il a consideré son age fort avancé et sujet à des maladies, il a mieux aimer ne pas attendre le passeport et se mettre en chemin, muni d'un passeport de moi. Il est meme pourvu d'assez d'argent, qour que, si le besoin exige, il en puisse mettre en depot la ou on pourroit arreter la statuë, et on pourroit toujours en suite par le moyen d'un passeport imperial retirer cet argent mis en depot, au cas qu'il eut fallu en venir á cet expedient-la.

Voila, Monseigneur, pourquoi je crois que votre statuë avec le statuaire seront au premier jour à Vienne; en attendant j'ai l'honneur de joindre ici le dessein de la statuë telle qu'elle est de l'autre coté.

D'ailleurs je me suis acquité de la commission de Votre Altesse Serenissime pour le Roi Mon Maitre. Sa Majesté a été tres sensible aux marques de son souvenir et m'a ordonné de vous assurer, Monseigneur, de la continuation de son affection et de l'estime particuliere qu'elle a pour votre personne.

Votre Altesse Serenissime me fera grace de m'honorer de ses ordres toutes fois q'uil s'agit de quelque chose pour son service dans ce quartiers-ci, etant tres certain que je n'ambitionne rien plus que de lui marquer par mon attention a les executer la veneration avec laquelle je suis . . .

9.

[Wackerbarth] à monsieur de Koch.
d. d. Dresden le 17. d'octobre 1721.

J'ai bien reçu la votre du 11. du cour[ant] avec le passeport qui y etoit joint pour le statuaire qui a fait la statue de S[on A[ltesse] S[érénissime] Monseigneur le Prince Eugene, mais celui-la ayant été deja parti avant la reception de votre lettre je n'ai pas pu le lui remettre et quand meme j'eusse voulu le lui envoyer apres par l'ordinaire, je doute fort que le statuaire l'eut reçut, vuque les voituriers prennent d'autres routes que les postes ordinaires, et c'est pour cela que je vous le renvoye ci-joint.

En attendant j'ai pourvu l'homme d'un passeport; cependant en cas que les commis des douanes ne voulussent point y faire attention, le statuaire a assez d'argent sur lui, pour en laisser quelque chose en dépot, afin de n'etre pas interrompu dans son voyage. D'ailleurs on a eu tout le soin immaginable, pour bien empaqueter la dite statuë de sorte qu'il n'est pas à craindre qu'elle se gate en chemin. . . . Je suis meme sensible aux marques de votre souvenir et je me ferai un plaisir de vous convaincre en toutes occassions de la consideration avec laquelle je suis . . .

P. S.

Je profiterai des offres que vous me faites de votre service et de ce que vous me dites des sentiments favorables que S[on] A[ltesse] S[érénissime] Monseigneur le Prince Eugene â pour moi, vous priant de me menager toujours quelque part â la continuation de son estime.

Mon fils aura l'honneur de vous marquer plus particulerement en quoi le Prince aussi bien que vous pourriez m'obliger; c'est pour cela que je vous prie de l'ecouter.

Ut in litteris.

10.

[Eugène] à S[on] E[xcellence] M[onsieu]r le Comte de Wackerbaert.
Monsieur.

Le statuaire est arrivé par les facilités que V[otre] Ex[cellence] luy a procurées; il ne s'arreterra pas longtêms icy, s'il me veut croire, pour ne pas retarder un moment de têms les occupations que S[a] M[ajesté] luy voudra donner. Je vous remercie, Monsieur, bien sincerement des touttes les peines que vous avéz pris à mon egards, et des offres obligeans que vous me faites encor. J'espere en echange que V[otre] E[xcellence] ne voudra pas m'epargner dans les occasions de son service, et de croire que je suis avec une parfaitte estime et consideration

Monsieur

vôtre très humble et obeissant serviteur

A Vienne le 1. de novembre 1721. Eugene de Savoye.

11.

[Koch à] Wacquerbart.
Mónseigneur.

La raison pourquoy je n'ai plustot fait reponse à la premiere lettre que V[otre] E[xcellence] m'a fait l'honneur de m'ecrire, n'a eu pour but si non que j'ai attendu le sculpteur avec la statue du Prince Eugene, et étant arrivé je me trouve en même tems honoré

d'une autre de ses lettres. Surquoy je me donne l'honneur de luy dire que le tout a été contenté suivant les copies communiquées, et comme le voiturier a pretendu d'avoir accordé avec V[otre] E[xcellence] pour le tout, il sera aussi juste d'être remboursé de ce qu'elle a avancé. D'ailleurs la posture de cette statuë n'est pas tout a fait du gout de S[on] A[ltesse]. Au reste monsieur le Grand Chancelier m'a assuré aujourdhuy que le pourtrait pour V[otre] E[xcellence] luy sera remis au plustôt. Quand à moy je ne souhaite rien plus ardamment que de vous pouvoir rendre des bons services touchant vos prentensions camerales. Le ministre de Moscovie donne demain une grande fête sur la Meelgrube à l'occasion de la paix conclue entre son maitre et le roy de Suede, ce qui doit être un de plus magnifiques d'autant que les avantages qu'il a remportés, sont beaucoup au dessus de ce qu'il n'auroit esperé. J'ai l'honneur d'être avec tout le respect

Monseigneur

de V[otre] E[xcellence]

le très humble et très obeïssant serviteur

Vienne ce 12. novembre 1721. G. G. Koch.

12.

[Wackerbarth] à Monsieur de Koch.

A Dresden le 21. novembre 1721.

Je suis faché d'apprendre par la votre du 12. du cour[ant] que S[on] A[ltesse] Monseigneur le Prince Eugene n'a pas trouvé sa statuë à son gré. J'ai fait tout mon possible, pour dissuader le statuaire de la charger de dant de petites figures, mais il n'en a voulu rien faire me disant que monsieur le baron de Huldenberg lui avoit fait entendre qu'il falloit l'enrichir avec autant d'ornement qu'il seroit possible, et voila pourquoi le statuaire s'est trop eloigné du bon gout de l'antiquité.

A l'egard des fraix du transport c'est le statuaire qui a fait l'accord avec le chartier, sans que j'en aye rien sçu, mais je ne manquerai pas de faire chatier celui-ci à son retour-ici de l'insolence qu'il a eu d'avancer des faussetez.

D'ailleurs . et vous devez etre persuadé en echange que je me ferai un plaisir de vous marquer dans toutes les occasions ou il dependra de moi, l'estime particulière avec laquelle je suis . . .



Balthasar Permoser.

Beiträge zur Geschichte seines Lebens und Wirkens.

Von

Hans Beschorner.

Die Beachtung, die Balthasar Permoser als hervorragender Bildhauer der Barockzeit beanspruchen darf, läßt es gerechtfertigt erscheinen, alle Arbeiten, die bisher über ihn veröffentlicht worden sind, und die einzelnen, hier und da sich findenden Nachrichten über sein Leben und seine künstlerische Tätigkeit einer Prüfung zu unterziehen und so einem Sonderwerke über den Künstler vorzuarbeiten, das über kurz oder lang geschrieben werden möchte. Die Arbeit ist nicht leicht, da wir über das Leben dieses großen Hofbildhauers Augusts des Starken, eines Künstlers, der in seiner Art kaum seinesgleichen hatte, bisher nur mangelhaft unterrichtet sind und seine Werke, von denen viele erst noch ermittelt werden müssen, sich über ganz Europa verteilen.

1. Literatur über den Künstler und seine Werke.

Mit Permoser sich zuerst eingehender beschäftigt zu haben, ist das Verdienst des früheren Inspektors der Dresdner Gemäldegalerie, Hofrats Gustav Otto Müller, der in seinem sehr verdienstlichen Werke „Vergessene und halbvergessene Dresdner Künstler des vorigen Jahrhunderts" (Dresden 1895) auch „Balthasar Permoser, Bildhauer", ein besonderes Kapitel (S. 8—23) widmete, nachdem er vorher schon im Dresdner Anzeiger zwei Aufsätze gebracht hatte, die sich mit ihm beschäftigten, den einen unter der Überschrift „Die Statuen und Bildwerke im Königlichen Großen Garten" in Jahrgang CLII (1882) Nr. 218 (vom 6. August) Beilage 4, den anderen unter

der Überschrift „Zwei Dresdner Künstler des vorigen Jahrhunderts" in Jahrgang CLV (1885) Nr 144 (vom 24. Mai) Beilage 5 und Nr. 145 (vom 25. Mai) Beilage 4. Letzterer wurde veranlaßt durch den ziemlich fehler- und lückenhaften Aufsatz „Zwei vergessene Künstler-Originale" von Otto Moser in der Wissenschaftlichen Beilage der Leipziger Zeitung 1884 Nr. 75 (vom 18. September) S. 447—448.

Die grundlegende Arbeit Müllers wurde unter Heranziehung neuen gedruckten und ungedruckten Stoffes erweitert durch Dr. Christian Scherm, Professor am Realgymnasium in Traunstein. Seine in der Beilage zur Augsburger Postzeitung 1896 Nr. 4 (vom 24. Januar) S. 27—29, Nr. 5 (vom 31. Januar) S. 34—37, Nr. 6 (vom 7. Februar) S. 44—45 und 52—53 erschienene und daher leider der Allgemeinheit schwer zugängliche, sehr gediegene Studie „Ein Künstler aus dem Chiemgau" ist das Vollständigste und Beste, was wir bisher über den Künstler haben.

Diese beiden Arbeiten von Müller und Scherm, zu denen für die Elfenbeinplastik Permosers noch die sehr gründliche Arbeit Scherers (s. unten) tritt, liegen den folgenden Ausführungen zu Grunde, die, wo es sich um bereits bekannte Dinge handelt, diese nur kurz andeuten. Alle Angaben ohne besonderen Nachweis gehen auf die beiden erstgenannten Arbeiten zurück. Die mannigfachen Ergänzungen und Berichtigungen beruhen teils auf eigenen archivalischen Forschungen, teils auf freundlichen Mitteilungen der jederzeit auskunftbereiten Herren Dekan Binder, Pfarrer von Otting (Post Waging, nördlich Traunstein), v. d. Gabelentz, Direktor des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, A. Haupolter, Kustos des Museums Carolino-Augusteum zu Salzburg, Professor Dr. Kurzwelly, Direktor des Stadtgeschichtlichen Museums zu Leipzig, und anderer Fachleute, denen allen hiermit nochmals verbindlichst gedankt sei, teils auf der folgenden, alphabetisch zusammengestellten Literatur, unter der sich manche minderwertige, aber der Vollständigkeit halber doch herangezogene Arbeiten befinden.

Alfred Ritter von Arneth, Prinz Eugen von Savoyen, Band III (Wien 1864) S. 75 (dazu S. 523).

Torkel Baden, Briefe über die Kunst von und an Christian Ludwig von Hagedorn (Leipzig 1797), S. 210—212 (Brief F. C. Janecks an H. vom 16. März 1756 mit „aus Salzburg eingezogener Nachricht über Balthasar Permoser") und S. 253 (Brief F. Nicolais: siehe Kapitel 13).

Karl Berling, Von der Dresdner Elfenbeinausstellung, in „Vom Fels zum Meer", Jahrgang 1882/83 S. 485—494 (über Permoser S. 491 f.).

G. Binder, Die Schule in Otting. Eine schulgeschichtliche Studie (Traunstein, Oberbayrische Genossenschaftsdruckerei, 1912; mit Bildnis Permosers nach dem Original in Kammer).

Biographie universelle ancienne et moderne, tome XXXIII (Paris 1819) S. 386 f. (Artikel über Permoser von P[ériè]s).

F. de Boni. Biografia degli artisti (Venezia, Gondoliere, 1840), S. 768

Brockhaus' Konversations-Lexikon, 14. Auflage, XII. Band (1908) S. 1024.

Büchele, Balthasar Permoser, im Traunsteiner Wochenblatt 1856 Nr. 22 und 23.

C. W. Daßdorf, Beschreybung der . . . . churfürstlichen Residenzstadt Dreßden, Band II (1782) S. 642 f.

G. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Band I (Berlin 1905) S. 64, 68, 100.

de Fontenay, Dictionnaire des artistes, tome II (Paris 1776) S. 286.

Max Fürst, Biographisches Lexikon für das Gebiet zwischen Inn und Salzach (München 1901), S. 70—73.

J. R. und J. H. Füßli, Allgemeines Künstlerlexikon (Zürich 1779), S. 491 f.; dazu II. Teil 5. Abschnitt (Zürich 1810) S. 1059.

P. Fuhrmann, Historische Beschreibung . . . . der Residenzstadt Wien, Band III (1770) S. 35.

Gottschalk, Balthasar Permoser, in der Allgemeinen Encyklopädie von Ersch und Gruber, III. Section 17. Teil (Leipzig 1842) S. 149 f.

H. Gräve, Über ein wenig bekanntes Kunstwerk in der Oberlausitz von Balthasar Permoser, in dem Neuen Lausitz. Magazin Band XI (1833) S 508—520.

Cornelius Gurlitt, Andreas Schlüter (Berlin 1891), S. 23—25.

[Christian Ludwig von Hagedorn,] Lettre à un Amateur de la Peinture avec des éclaircissemens historiques sur un cabinet . . . . (Dresde 1755), S. 330—335.

Johann Christian Hasche, Versuch einer Dresdner Kunstgeschichte, in seinem „Magazin der Sächsischen Geschichte" Band I—V (Dresden 1784 ff), über Permoser namentlich I S. 148—151 und II S. 655—657.

[Carl Heinrich von Heineken,] Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen, Teil I (Leipzig 1768; zunächst enthaltend die von Abraham Humbert gesammelten, von J. M. Falben überarbeiteten und von v. Heineken schließlich herausgegebenen „Nachrichten von verschiedenen Künstlern in Berlin") S. 44 und 68—70, (im Folgenden mit „v. Heineken 1" bezeichnet).

[Ders.,] Neue Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen Teil I (Dresden und Leipzig 1786) S. 5 (= v. Heineken 2).

Hohlfeldt, Balthasar Permoser, der Bildhauer mit dem Barte, in Hilschers „Der Sammler . . . . im Elbthale" (Dresden 1837 bis 1839), S. 505—508.

[Iccander,] Von einem vortreflichen Epitaphio, welches Herr Balthasar Permoser in Berlin verfertiget, und in dem letzten Feuer in Berlin verbrannt ist, ingleichen von dieses Künstlers Vorbereitung zu seinem Tode, in dem „Sächsischen Curiositäten-Cabinet", I. Repositorium (Dresden 1731) S. 254—256 (= Iccander 1).

[Ders.,] Cürieuse Nachricht von bärtigen Frauenzimmern, eb IV. Repositorium (Dresden 1733) S. 4—10 (= Iccander 2).

[Ders.,] Von einer sehr kostbahren Marmorsteinernen Statua, so der berühmte Balthasar Pernoser (so!) in Dreßden verfertiget, und ohnlängst nach Wien geliefert, in seinem „Kurtzgefasten Sächsischen Kern-Chronicon", II. Paket Remarquable curieuse Briefe XVII. Couvert (Freyburg 1722) Nr. 23 S. 78—80 (= Iccander 3).

Albert Ilg, Balthasar Permoser, in den Mitteilungen der K. K. Central-Commission für Erhaltung der Kunstdenkmale N. F. IV. Jahrgang (Wien 1878) S. 117—119 (= Ilg 1).

Ders., Balthasar Permoser, in der Allgemeinen Deutschen Biographie Band XXV (1887) S. 382—384 (= Ilg 2).

Ders., Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Österreich-Ungarn (Prag-Wien-Leipzig 1893), S. 297 f. (= Ilg 3).

Carl Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen, Band I (Leipzig 1898) S. 246—249.

Konrad Knebel, Künstler und Gewerken der Bau- und Bildhauerkunst in Freiberg, in den Mitteilungen des Freiberger Altertumsvereins Heft XXXIV (1897) S. 94—96.

Hugo Koch, Sächsische Gartenkunst (Berlin 1910), S. 46 und 82 f.

Felix Joseph Lipowsky, Baierisches Künstler-Lexikon, Band II (München 1810) S. 9 und 10.

Meyers Großes Konversations-Lexikon, 6. Aufl., XV. Band (1909) S. 598 (ganz ungenügend).

Otto Moser, siehe oben.

Gustav Müller, siehe oben.

G. K. Nagler, Neues allgemeines Künstler-Lexikon, Band XI (München 1841) S. 112 f.

[Friedrich Nicolai,] Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam . . . . ., Band II (Berlin, 3 Auflage, 1786) S. 930, Band III (eb.) S. 1008 und Anhang „Nachrichten von Künstlern, die ehemals in und um Berlin gewesen und deren Werke daselbst noch zum Theile vorhanden sind," (1786 auch als selbständige Schrift erschienen unter dem Titel „Nachricht von den Baumeistern, Bildhauern, Kupferstechern, Malern, Stukkateuren und anderen Künstlern, welche . . . . . in und um Berlin sich aufgehalten haben . . . . .") S. 100 und 101. — S. auch oben unter Baden.

C. Niese, Dresdner Bildhauer VII, im Dresdner Anzeiger 1891 Nr. 215 (vom 3. August) Beilage 4.

Nouvelle biographie générale . . . ., publiée par M. M. Firmin Didot frères, tome XXXIX (Paris 1865) S. 616 f.

Benedikt Pillwein, Biographische Schilderungen oder Lexikon Salzburgischer teils verstorbener, teils lebender Künstler . . . . (Salzburg 1821), S. 182 f.

Michael R[anfft], Nachruf auf den im Februar 1732 verstorbenen Bildhauer B. Permoser, S. 19 f. des Supplements und Registers zu seinem „Genealogischen Archivarius" (Leipzig 1733).

Christian Scherer, Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit (Straßburg 1897), II. Kapitel „Balthasar Permoser" S. 17—56 (= Scherer 1).

Ders., Ein Kruzifix Balthasar Permosers, in der Zeitschrift für bildende Kunst N. F. Band XI (Leipzig und Berlin 1900) S. 67—71 (= Scherer 2).

Ders., Elfenbeinplastik seit der Renaissance (Leipzig [1903] = Monographien des Kunstgewerbes, herausg. v. J. L. Sponsel VIII), S. 19, 83—87 und 103 (= Scherer 3).

Christian Scherm, siehe oben.

P[aul] Sch[umann], Permosers Denkmal in Dresden-Friedrichstadt, mit Abbildung, in C. von Lützows Zeitschrift für bildende Kunst Band XXIV (1889) S. 187—190 (= Schumann 1).

Ders., Dresden (Leipzig 1909), S. 146—148 (= Schumann 2).

A. Seubert, Allgemeines Künstlerlexikon, Band III (1882) S. 49.

Hans Wolfgang Singer, Allgemeines Künstlerlexikon, V. Halbband (3. Aufl. 1897) S. 406.

Jean Louis Sponsel, Das Reiterdenkmal Augusts des Starken und seine Modelle, im Neuen Archiv für Sächs. Geschichte Band XXII (Dresden 1901) S. 102—150, über Permoser einige Bemerkungen S. 108 und 121 f. (= Sponsel 1).

Ders., Der Zwinger, die Hoffeste und die Schloßbaupläne zu Dresden. Hundert Lichtdrucktafeln mit einem umfangreichen Textband in 5 Lieferungen. Dresden, Stengel & Co., o. J. [1909 ff.] (= Sponsel, Der Zwinger).

Richard Steche und Cornelius Gurlitt (von Band XVI an), Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen (= BKD.), Band III (Dresden 1884) S. 57 f. und 67, XV (1891) S. 118, XVI (1894) S. 143, XVII und XVIII (1896) S. 365 f., XIX und XX (1897) S. 255 f., XXI—XXIII (1903) S. 162, 183, 203, 208 f. (dazu Abbildung 144 auf S. 209), 227—229, 245 f., 255—259 (dazu Abbildung 185), 268, 427 (dazu die Abbildungen 283—290), 429 f. (mit Abbildung 293), 437—440 (mit Abbildungen 297—301), 453, 456, 458, 474, 487—491 (mit Abbildungen 343—348), 669, XXVI (1904) S. 24, 107, 275, XXVII und XXVIII (1905) S. 128, 134, 285, 302, XXXIII (1909) S. 21 f. (mit Abbildung 29) und S. 339 (mit Abbildung 351).

Stefano Ticozzi, Dizionario degli architetti, scultori, pittori . . . . . d'ogni età e d'ogni nazione, vol. III (Milano, L. Nervetti, 1832) S. 127

B. Westenrieder, Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt München . . . . (München 1782), S. 365—370. — Auch in Westenrieders „Bayrisch-historischem Kalender auf 1788" sollen Angaben über Permoser zu finden sein.

Gustav Wustmann, Aus Leipzigs Vergangenheit (Leipzig 1885), S. 165 f. (= Wustmann 1).

Ders., Geschichte der Leipziger Stadtbibliothek, I. Hälfte, in den Neujahrsblättern der Bibliothek und des Archivs der Stadt Leipzig II (1906) S. 1—122 (= Wustmann 2).

Zahnbrecher, Balthasar Permoser von Kammer, eine kurze Lebensskizze, in dem Unterhaltungsblatte zum Traunsteiner Wochenblatt 1904 Nr. 3—7.

J. H. Zedler, Großes Universal-Lexikon aller Wissenschafften und Künste, Band XXVII (1741) Sp. 511 f. (nur 24 Zeilen nach Ranfft, siehe oben.)

? Kern Dreßdnischer Merckwürdigkeiten vom Jahre MDCCXXXII (Dresden 1732) S. 14.

? Korrespondenz-Nachrichten [über das hundertjährige Jubiläum der Sophienkirche in Berlin] Berlin 6. July, im Morgenblatt für gebildete Stände, Jahrgang VII (Tübingen 1813) Nr. 194 S. 776.

? Abfällige Beurteilung der von Heinekenschen „Nachrichten" (siehe oben) mit einigen Bemerkungen über Balthasar Permoser und seinen Vetter Michael in der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, Band IX 2 Stück (Leipzig 1770) S. 209 ff., über Permoser S. 216—219 (= Neue Bibliothek).

Die weitere umfängliche Sonderliteratur ist in den folgenden Ausführungen an Ort und Stelle zu finden. Auf meine vorausgegangene Abhandlung „Permosers Apotheosen Prinz Eugens und Augusts des Starken“ (in dem Neuen Archiv für Sächs. Geschichte XXXIII, 1912, S. 301—331) ist natürlich häufig Bezug genommen (= „Permosers Apotheosen . . .“).

2. Geburt und Herkunft Permosers.

Im „Taufbuche der katholischen Pfarrei Otting 1633 bis 1669“ (Pfarrarchiv Otting) steht zum 13. August 1651: „Baptizavit Joannes Poller Balthasarum, fil[ium] leg[itimum] Christiani Nörnayr et Annae, uxoris ejus. Suplicator (d. i. Taufpate, dessen Vornamen auch der Täufling erhielt) fuit Balthasarus Murr de Alterfing“[1]). Ein Vermerk, daß von dem katholischen Brauche, die Kinder noch am Tage der Geburt zu taufen, abgegangen worden sei, findet sich nicht dabei. Dieses amtliche Zeugnis, das bereits der ungenannte Kritiker in der „Neuen Bibliothek“ S. 217 (s. am Ende der vorstehenden Literaturübersicht) nach einem Zeugnisse des damaligen Pfarrers zu Otting Johann Georg Ruggenthaler vom 4. April 1769, Lipowski S. 9 und Scherm nach Mitteilungen des ehemaligen Kooperators in Otting Gottfried Ziegler mit kleinen Abweichungen brachten, macht wohl alle anderen Angaben über den Geburtstag (1., 3., 13. August 1650 und 1. August 1651) und den Geburtsort (Kammerau in der Pfalz, Salzburg, Mondsee) hinfällig. Wenn sich Permoser meist selbst „von Salzpurg“ nannte, so meinte er damit nicht die Stadt Salzburg, sondern sein ganzes Salzburgisches Heimatland. Der Teil desselben, in dem Kammer lag, gehörte übrigens schon zur Zeit seiner Geburt zu Bayern, während das heute mit Kammer zu einer Pfarrei vereinigte Otting erst 1803, zusammen mit dem sogenannten Ruperti-Winkel, von Österreich an Bayern abgetreten wurde. Permoser scheint allerdings über seinen Geburtstag selbst nicht ganz im Klaren gewesen zu sein und sich wenigstens in seinem Alter eingebildet zu haben, er sei schon am 1. August 1650 geboren; denn nur so läßt es sich erklären, daß Vetter Michael Moser auf dem Grabsteine Permosers dieses Datum einmeißeln ließ. Man kann häufig (z. B. bei Gräve S. 520) lesen, dieser sei zu seinem Irrtume dadurch verleitet worden, daß Permoser zu sagen pflegte, er liefe mit der Jahreszahl (d. h. 1651 ein Jahr alt, 1652 zwei usf.). Es ist das aber

[1]) Nicht, wie Müller S. 8 druckt, Ulterfing. Alterfing liegt in der Pfarrei Otting.

lediglich eine mit allem Vorbehalt vorgetragene Vermutung des Kritikers in der „Neuen Bibliothek“, wo es S. 218 heißt: „Die Variante . . . . kommt vermutlich daher, daß Balthasar vielleicht — wie oft gewöhnlich ist — zu seinem Vetter mag gesagt haben: er liefe mit der Jahreszahl“. Die beiden Inschriften der Dresdner Apollo- und Venusstatue „B. P. . . hats gemacht . . in seinen 64igsten Jahr 1715“ und „B. P. hats gemacht in seinen 65igsten Jahr 1716“ (vgl. Kap. 13 unter A 7 c 3 β u. γ) passen sowohl auf 1650, wie auf 1651 als Geburtsjahr, je nach dem man annimmt, daß sie vor oder nach dem 13. August entstanden sind. Daß Permoser in seinem Stiftungsbriefe der Schule zu Otting den **1.** August 1651 als seinen Tauftag angab, ist wohl bloß ein Schreibfehler. Man müßte gerade im Hinblick auf das Datum des Grabsteins annehmen wollen, Permoser sei am 1. August 1651 geboren, aber erst am 13. August 1651 getauft worden. Möglich wäre das nach den Gepflogenheiten der katholischen Kirche, während diese die etwaige Ansetzung der Geburt Permosers auf den 1. August 1650 und der Taufe auf den 13. August 1651 ausschließen.

Vater und Mutter sind in dem Taufbucheintrage nur mit ihren Vornamen genannt. Welcher Familie letztere entstammte, wissen wir nicht, wahrscheinlich auch dem Geschlechte Aicher, dem Permosers Vetter Michael Moser (vgl. Kap. 6) entstammte, so daß beide durch ihre Mutter miteinander verwandt waren. Der Zusatz „Nömayr“ beim Vater kennzeichnet ihn als Besitzer des sogenannten „Neumayer-Gutes“, im Volksmunde noch heute „Nemmergut“ genannt. Das Bauerngeschlecht Murr sitzt gegenwärtig noch in dem benachbarten Alterfing, dagegen sind die Geschlechter Permoser und Moser in der Ottinger Gegend ausgestorben, letzteres seit vier Jahren.

3. Jugend und Lehrjahre.

Die künstlerische Begabung offenbarte sich in dem ohne Schulbildung heraufwachsenden Hirtenjungen dadurch, daß er — „obschon unvollkommen und in Kochiochinesen-Geschmacke“ (Gräve S. 513) — „auf seine Hirtenstäbe und in anderes schlechtes Holz Köpfe, Tiere und sonstige Figuren schnitzte“. Angeblich durch den Bildhauer Hörmann aus Tengling (vgl. Binder S. 8) entdeckt, erhielt er zunächst wohl nur sehr einfachen Zeichenunterricht bei dem in Kammer angesessenen Handwerksmaler Guggenbichler (Gugkebieler, Gugkenbieler), der sich nur vorübergehend in der Gegend aufgehalten zu haben scheint, da weder sein und seiner Familie

Name in den Akten des Ottinger Pfarrarchivs vorkommt, noch heute in Kammer und Umgebung eine Familie dieses Namens bekannt ist. Um 1663 kam Permoser in die Lehre nach Salzburg zu dem Bildhauer Weißkirchner oder Weißenkirchner.

Über die Person dieses Meisters sind die Meinungen bisher auseinandergegangen. Unmöglich kann es, wie behauptet worden ist, der berühmte steyrische Barockmaler Joseph (nicht Johann!) Adam Weißenkircher gewesen sein, der um 1615 geboren wurde und zeitlebens Hofmaler des Fürsten Eggenberg in Graz war, nachdem er sich auf dessen Kosten in Italien ausgebildet hatte; vgl. über ihn u. a. Josef Wastler, Steirisches Künstler-Lexikon (Graz 1883), S. 179—182, und „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“, 11. Heft (1889) S. 336. Dieser Künstler hat weder gebildhauert, noch, soviel wir wissen, je in Salzburg gewirkt. Es ist aber auch nicht, wie Füßli, Hagedorn, Hübner, Ilg, Lipowsky, Pillwein, Wastler (S. 182f.) annahmen, Wilhelm Weißkirchner gewesen, der sich in Salzburg als Künstler seit 1608 nachweisen läßt; denn er starb schon 1627 und war auch nur Maler. Dagegen ist dessen ältester Sohn Wolfgang mit ziemlicher Bestimmtheit als derjenige Meister anzusehen, der Permoser den ersten und wohl auch nachhaltigsten Unterricht im Bildhauern gab.

Über die Salzburger Künstlerfamilie Weiß[en]kirch[n]er, die sich schon im 15. Jahrhundert nachweisen läßt[1]), ergibt sich nach den Auszügen aus den „Stadt-Raths-Protocollen“ (St. R. P.) und den „Bürgerbüchern“ (B. B.), die Direktor Pezolt (= Petter bei Scherm S. 27 Anm. 5?) 1895 gemacht und A. Haupolter, Kustos am Städtischen Museum Carolino-Augusteum in Salzburg, freundlichst aus der Literatur, namentlich Zillner, Geschichte der Stadt Salzburg (Salzburg 1885) ergänzt hat, folgendes für das 17. und 18. Jahrhundert: Wilhelm Weißkirchner, Maler und Weinschenk, wird zum ersten Male 1608 genannt, und zwar als Besitzer des heutigen Gasthauses Zur goldenen Sonne (1472 das „sext Haus auf

---

[1]) Nach Zillner a. a. O. S. 301 besaß „Hanns der Weißkirchner, Maler,“ 1467 das halbe Haus „bei dem Turmtor“ Kaigasse 169 als Leibgedinge. Seine Witwe Magdalena, in zweiter Ehe mit Ulrich Paumgartner vermählt, verkaufte es an den Hofschreiber in der Dompropstei Wilhelm Pürstinger. An der Stelle dieses Hauses erbaute Erzbischof Leonhart 1497—1501 den Keutschacherhof (1605 Domdechantei, 1818 Pfleggericht und Rentamt, 1860 Steueramt und Bezirksgericht).

der Gsteten", 1519 „stoßend pis an Kolbenstain" genannt; vgl. Zillner S. 393). Am 22. März 1613 wurde dieser „Weysnkircher, Maler, sammt seinen 2 Suhn, als Wolf und Vinzenz", Bürger gegen Entrichtung der Bürgertaxe von 28 Gulden (St. R. P. S. 1 und 14). Er war vermählt mit Anna Habenkharin und hinterließ ihr bei seinem Tode am 12. Januar 1627 (1626?; vgl. St. R. P. S. 132) fünf Kinder: 1. Wolf, Bildhauer, verehelicht mit Susanne Lehner, seit 1613 Bürger (siehe oben), Besitzer eines Hauses „am Gries" (heute Nr. 31), gestorben vermutlich 1705, da in diesem Jahre seine Besitzung an seinen Sohn (?) Mathias Wilhelm überging (Zillner S. 389). 2. Vincenz, seit 1613 Bürger (siehe oben), wohl vor 1661 gestorben, da er unter den Erben seiner Schwester Susanne nicht mit genannt ist (siehe das Folgende). 3. Susanne, verehelicht mit Barthelmä Landsperger, gestorben August 1661; Erben Wolf Weysenkürchner und Cordula Ernst (siehe unter 5, St. R. P. 1661 S. 442). 4. Marie (Martha), aus dem bei Vincenz angegebenen Grunde wohl auch vor 1661 gestorben. 5. Cordula, vermählt mit Martin Ernst (St. R. B. 1661 S. 442). Ihre Tochter Sibilla heiratete 1716 den Bildhauer B. Obstaller (Obstahl), der im Mirabell-Garten u. a. die Gruppen Merkur, Herkules und Bacchus schuf (St. R. P. 1661). — Der Bildhauer Matthias Wilhelm Weißenkirchner, der 1705—1725 auf dem heutigen Grundstücke Am Gries Nr. 31 saß und wohl ein Sohn des unter 1. genannten Wolf Weißenkirchner war, hatte aus seiner zwanzigjährigen Ehe (also seit 1705) mit Anna Klara Egger, die zwei Jahre nach seinem Tode, 1729, noch einmal eine Ehe mit seinem Gesellen Bartholomä Pfeil aus Berchtesgaden (1728 Salzburger Bürger geworden) einging, drei Kinder: Joseph Christoph, stud. phil., Maria Anna und Maria Klara (St. R. P. 1728 und 1729).

* * *

Ende der sechziger oder Anfang der siebziger Jahre kam Permoser, auf den zweifellos auch die Kunst des damals auf der Höhe seines Schaffens stehenden Salzburger Bildhauers Anton Dario (u. a. Schöpfer des 1664 vollendeten Hofbrunnens mit seinen „lebendig und leidenschaftlich bewegten Figuren") stark eingewirkt hat, zu seiner weiteren Vervollkommnung nach Wien zu Meister Knaker oder Knacker, nach Ilg 2 S. 383 „Adam alias Tobias Kraker, der u. a. an der Pestsäule auf dem Graben in Wien mitarbeitete und für das castrum doloris Josephs I. 1711 und für die kaiserliche Gruft Arbeiten lieferte".

4. Wanderjahre.

Spätestens 1675 brach Permoser nach Italien auf, wo er im ganzen „mehr als vierzehn Jahre" blieb (Hagedorn) und seinen Ruf als Bildhauer und Elfenbeinschneider begründete. Man nannte ihn in Italien gewöhnlich Baldassare Fiammingo, den Balthasar aus Flamen- d. h. Deutschland; seltener begegnet er dagegen unter seinem zu Belmosel, Belmossel und Delmosel entstellten Familiennamen (siehe Kapitel 13 unter A 9 „Florenz"). Das Jahr 1675 als äußerster Termin für den Beginn der italienischen Wanderschaft ergibt sich aus der Zeit seiner Berufung nach Dresden, die im Folgenden festgestellt ist. Nach der allgemeinen Annahme erfolgte die Abreise von Wien schon 1671, nach Ilg 1 sogar schon 1665. Nimmt man ein früheres Jahr als 1675 an, so begab sich Permoser nicht unmittelbar aus Italien (Florenz?) an den kursächsischen Hof, sondern muß sich unterwegs aufgehalten haben, etwa in Wien (Ilg) und in seiner Heimat; doch haben wir keinerlei Kunde von solchen Zwischenaufenthalten. Von italienischen Städten besuchte er nachweislich — in welcher Reihenfolge ist ungewiß — Venedig, Florenz und Rom, wo er sicher, wenn auch nicht urkundlich feststellbar, Schüler des großen Barockbildhauers Lorenzo Bernini († 28. November 1680) war und die nachhaltigsten künstlerischen Eindrücke für sein ganzes Leben erhielt (siehe Kapitel 5 Schluß). Am längsten weilte er wohl in Florenz, wo er in Cosimo III. Medici einen besonderen Gönner fand und verschiedene noch erhaltene Marmorbildwerke schuf, ganz besonders aber „in kleinen Statuen, Basreliefs und Gruppen von Elfenbein berühmt wurde" (Gräve S. 514), die bisher noch nicht nachgewiesen werden konnten. Starke Beeinflussung daselbst durch Pietro da Cortona, den „Meister des dekorativen Stils", ist mit Gurlitt und Scherer wohl anzunehmen, aber auch nicht unmittelbar bezeugt. Zur genaueren zeitlichen Bestimmung von Permosers Aufenthalt in Rom scheinen die Kirchenbücher zu versagen, da F. Noack in seinem Buche „Deutsches Leben in Rom 1700—1900" (Stuttgart und Berlin 1907) darüber keine bestimmten Angaben zu machen weiß. Ebenso waren bisher trotz mehrfacher Nachforschungen[1]) keine Angaben über Permosers Beziehungen zu Florenz und seinem

[1]) Zuletzt angestellt durch Dr. Geisenheimer auf Veranlassung des Herrn v. d. Gabelentz, Direktor des Kunsthistorischen Instituts zu Florenz, wofür hier nochmals freundlichst gedankt sei.

Fürstenhause im Florentiner Staatsarchive zu finden. Eine spätere Berufung durch Cosimo III. († 1723) mit einem Jahresgehalte von 1000 Talern (vgl. Hasche S. 150 Anm.) lehnte der Künstler ab.

5. Kursächsischer Hofbildhauer.

1689 erfolgte Permosers Berufung durch Kurfürst Johann Georg III. von Sachsen (1680—1691) als Hofbildhauer nach Dresden, wohin er wahrscheinlich unmittelbar aus Italien (Florenz?) übersiedelte. Wegen des möglichen, aber nicht gerade wahrscheinlichen Zwischenaufenthaltes in der Heimat oder in Wien vgl. das vorige Kapitel. Daß die Berufung durch Johann Georg III. erfolgte, sagt Hagedorn ausdrücklich, das Jahr 1689 aber ergibt sich mit ziemlicher Bestimmtheit aus der bisher nicht beachteten Überschrift zu dem Gedichte des kursächsischen Hofdichters Ulrich von König auf die Prinz-Eugen-Apotheose „Erklärung einiger Zierrathen und Bilder an der marmorsteinern Bildsäule Sr. Hoheit Prinz Eugenii von Savoyen, welche der Königl. Polnische und Churfürstl. Sächsische zwey und dreyßigjährige weltberühmte Bildhauer Herr Balthasar Permoser, aus Salzburg gebürtig, im siebenzigsten Jahre seines Alters verfertigt". Die gesperrten Worte können nur besagen wollen: der seit 32 Jahren als sächsisch-polnischer Hofbildhauer tätige Permoser. 32 aber von 1721 abgezogen ergibt 1689. Sollte sich Permoser schon vor diesem Jahre in Dresden niedergelassen haben, wie Scherm und Schumann 2 (schon vor 1680!) behaupten, so könnte er seinen Beruf zunächst nur auf eigene Faust betrieben haben. Auf keinen Fall kann man daraus, daß er den Fliegenden Saturn (siehe Kap. 13 unter A 7a) zur Erinnerung an den großen Brand des heutigen Dresden-Neustadt 1685 schuf, folgern, daß er in diesem Jahre schon in Dresden weilte; denn warum soll das Werk gleich nach dem Unglücke entstanden sein? Viel eher muß man annehmen, daß erst ein paar Jahre vergingen. Immerhin wird es eine von Permosers ersten Dresdner Schöpfungen gewesen sein.

Bis 1713 war Permoser viel kränklich. Von da ab besserte sich seine Gesundheit, wenn auch einzelne Erkrankungen nicht ausblieben, z. B. 1718 1719 (siehe „Permosers Apotheosen...." S. 310).

Einen vor 1723 an ihn ergangenen Ruf nach Florenz (siehe oben Kap. 4 Schluß) lehnte er ab, da er unter den Dresdner Bildhauern unbestritten den ersten Platz einnahm und bei König August dem Starken in hoher Gunst stand. Seine Über-

legenheit trat offen zutage bei dem Wettstreite mit den beiden französischen Bildhauern, den Hasche (S. 150 Anm.) berichtet: Permoser siegte über sie mit der Statue eines alten Weibes, nachdem die von den drei Künstlern gelieferte Probefigur einer jugendlichen Frauensperson zu keiner Entscheidung geführt hatte. Mit den beiden Franzosen könnten Henry Hulot und Johann Joseph Vinache (seit 28. Februar 1720 Dresdner Bürger) gemeint sein, die in dem ersten gedruckten „Hoff- und Staatskalender auf das Jahr 1728" zusammen mit Permoser und Johann Christian Kirchner als Hofbildhauer genannt werden (vgl. das folgende Kapitel unter 4).

Die Werkstatt Permosers befand sich seit 1704 im alten Reithause, das, der Nordostfront des Zwingers vorgelagert, den Platz der heutigen Hauptwache und einen Teil der nordwärts sich anschließenden Gartenanlagen einnahm; vgl. O. Richter, Atlas zur Geschichte Dresdens, Bl. 19 (Plan von Altendresden um 1726), und Hauptstaatsarchiv Dresden Riß Mappe 99 Nr. 14, wo August der Starke in den Entwurf einer Orangerie auf dem Zwingergelände eigenhändig „Baltasars Beheltnis" (an Reithaus und Redoute anschließend) eingetragen hat. Permoser bekam diese geräumige Werkstatt angewiesen, um darin bequem an dem Reiterstandbilde König Augusts des Starken arbeiten zu können, dessen Ausführung ihm mindestens seit dem Jahre 1703, wahrscheinlich aber schon bald nach der Krönung seines kurfürstlichen Herrn zum Könige von Polen, übertragen worden war, dessen verwickelte Geschichte also noch weit früher beginnt, als sie Sponsel in seinem Aufsatze über „Das Reiterdenkmal Augusts des Starken und seine Modelle (vgl. die obige Literaturübersicht) und Gurlitt in den BKD. XXI ff. (1903) S. 622—625 (mit weiterer Literatur) zurückverfolgt haben. Wichtig ist vor allem folgender von Permoser eigenhändig unterschriebener und „Dreßden, am 27sten Januarii 1704" datierter Brief (H. St. A. Dresden, Loc. 4447, Acta Baue und Unterhaltung landesherrlicher Schloß- .... gebäude .... betr. 1700—1727, Bl. 73):

AllerDurchleuchtigst Großmächtigster König
und ChurFürst, Allergnädigster Herr.

Nachdehm Eur. Königl. Majst. nochmahls allergnädigst resolviret seyn, das Pferd mit der darauff sitzenden Persohn, so Eu: Maj: praesentiren soll, von mir verferttigen zu lassen und aber der darzu denominirte Platz sich nicht zur Ausarbeitung schicken will, so habe zwart einen andern gelegenern Orth im Zwinger ausersehen; wann aber der Schloßbau vor sich gehen und die Steinmetzen daselbst arbeiten

solten, so würde sich solcher ebenfalls wegen des vielen starcken Staubes auch nicht darzu schicken. Alß wäre ich gesonnen, in Altdreßden einen bequemen Platz zu nehmen, wenn mir meine rückständigen Quartale bezahlet würden, damit ich mit solchen Gelde eine Hütte zu meinem Bedürffen erbauen könte. Bitte aber darbey allerunterthänigst, daß zu Fortsetzung des Wercks mir iedesmahl das QuartalGeldt, wenn es fällig, unaußenbleibende bezahlet und ich an der Arbeit nicht verhindert werden möge; denn auser diesen ist es mir unmöglich, solches zu vollenden. Erwartte hierauff allergnädigste resolution und verbleibe

Eu: Königl: Majest:

allerunterthänigst
gehorsamster
Balthasar Permoser
Bildhauer.

Auf dieses Schreiben erging „An die Cammer ad Rescriptum Regis de dato den 7. Martii 1704 No. 1684" (vgl. Loc. 7043, Rentkammerreskripte, Bd. XVII) folgender Befehl (ebenda S. 74):

„Friedrich August, König und Churfürst. P. P. Demnach wir gnädigst zufrieden, daß dem Bildhauer Permoßern sowohl seine rückständige als künfftige Quartale richtig bezahlet, ihme auch zu Verfertigung der anbefohlenen Statua ein gewisser Platz in Altdreßden angewießen und er also an dießer seiner Arbeit nicht gehindert werde, als begehren wir gnädigst, ihr wollet dießes also verordnen. Daran pp. Geben zu Dreßden, den 17. Martii 1704".

Dem Befehle folgte am 21. September 1705 ein zweiter an die Rentkammer (ebenda S. 75; dazu Loc. 7044, Rentkammerreskripte, Bd. XXII Nr. 2149): Der König habe „dem Bildhauer Balthasar Permoser verwilliget, daß derjenige Platz im Reithause, allwo er sich jetzo befinde, zu einer Werkstedte eingeräumet, nach seinen Angaben gebauet und adaptiret würde. Die Baukosten hierzu sollten aus der Königlichen Rentkammer bezahlt werden."

Warum nichts aus dem Denkmalsentwurfe geworden ist, mit dem sich Permoser offenbar eine Zeitlang ernstlich beschäftigt hat und das 1707 von ihm gefertigte hölzerne Pferd (siehe Kapitel 13 unter B 2 a) zusammenzuhängen scheint oder wenigstens zusammenhängen kann, wissen wir nicht. Nachweislich seit dem Jahre 1711 (vgl. Sponsel 1) übertrug August der Starke die Aufgabe anderen, aus der Fremde herbeigerufenen Künstlern. Der Ärger, den Permoser darüber empfand, kommt vielleicht in folgender kleinen Geschichte zum Ausdruck, die uns Gräve S. 516f. erzählt: Als einst in einer Gesellschaft über das in Neustadt zu errichtende Standbild des Königs von Polen und Kurfürsten von Sachsen August II. gesprochen und von mehreren An-

wesenden, welche das Modell dazu gesehen haben wollten, versichert wurde, wie es ein Standbild sey, dergleichen noch nie vorhanden und die Aehnlichkeit des Monarchen so täuschend sey, daß ihm nur die Sprache fehle, sagte Permoser ganz trocken: „Ja, ja! Ihr habt recht, das Standbild spricht wie Memnons Bildsäule!“, und als man sich den Beweis für diese Behauptung erbat, fuhr er fort: daß, wenn man es mit dem Schlage der Mitternachtsstunde fragen würde: Auguste, rex Polonorum et Saxonum elector, quid meditaris? selbiges — wenn sie nur an Ort und Stelle aufgestellt seyn — ihnen (Orig. „sie“) jedesmal „Nichts!“ antworten würde. Wirklich, fährt Gräve fort, eine etwas boshafte Anspielung auf einige in der Hitze des Gesprächs hingeworfene Worte der Gräfin Cosel, welche einmal gesagt haben soll: „Ei was, der König denkt nichts!“ — eine Damenäußerung; denn August hatte hinsichtlich des Körpers und Geistes die Natur zur Gönnerin erhalten.

Über die sonstige amtliche Tätigkeit Permosers als Hofbildhauer Augusts des Starken, namentlich seine Beteiligung an der künstlerischen Ausgestaltung des Zwingers zu Dresden siehe Kapitel 13 unter A 7 c. Gelegentlich mußte er auch den Sachverständigen abgeben bei der Beurteilung eingelieferter Kunstwerke. Ein Gutachten von 1719 über eine von dem Pariser Bildhauer und Gießer J. J. Vinache als Probestück eingereichte Leda mit dem Schwane teilt Sponsel I S. 121 aus dem amtlichen Protokolle mit, das noch die Urteile der Oberbauamtsbildhauer Coudray, Kirchner, Lehmann und Thomae enthält. Es lautet: „Das Modell wäre nach antiquer Manier gemacht und sehr gut und fleißig, allein denen Bildhauern von Rom käme er nicht bei, ein Bildhauer von Rom machte es anders, absonderlich wäre die rechte Schulter und Arm nicht nach der Kunst gemacht.“ Diese Worte scheinen nicht nur darauf hinzuweisen, daß Permoser für das Reiterstandbild Augusts des Starken einen römischen Künstler vorgeschlagen hatte, sondern zeigen auch, daß er bei der Beurteilung von Kunstwerken stets die Antike als Maßstab anlegte und die römischen Bildhauer über alles schätzte.

6. Gesellen und Schüler Permosers.

1. „Alfanz, ein Bildhauer aus Wien gebürtig, ein Schüler Balthasar Permosers. Von ihm sind in Berlin die beiden Löwen über der Gitterthüre des jetzigen Gräfl. Sackenschen Pallasts in der Wilhelmstraße und die daselbst befindlichen

10 Vasen; auch der Engel über der Apotheke, an der Ecke der Dreyfaltigkeitskirche." Vgl. [F. Nicolai] Anhang S. 121 und Hasche S. 150; danach Müller S. 22, Scherm S. 53 und Mackowsky in Thieme-Beckers Allgemeinem Lexikon der bildenden Künstler I (1907) S. 278.

2. Georg Raphael Donner in Wien. Vgl. die vorausgegangene Abhandlung „Permosers Apotheosen . . ." (a. a. O. S. 316 Anm. 1), dazu weiter noch K. Weiß in dem Jahrbuche für Landeskunde von Niederösterreich II (1869) S. 347 und in der Allgemeinen Deutschen Biographie V (1877) S. 335f.

3. Paulus Egell, „un Rotari pour les expressions" (Hagedorn), geboren 9. April 1691 zu Mannheim, gestorben 10. Januar 1752, am 11. September 1712 als Geselle Permosers genannt (siehe Kapitel 13 unter A 7b), später für den Kurfürsten Carl Theodor von der Pfalz tätig, dem er u. a. Statuen für den Schwetzinger Park lieferte. Ein schönes Grabmal seiner Hand sah Hagedorn in Durlach. Der kurpfälzische Hofbildhauer Augustin Egell war sein Sohn († 1778), der Hofmaler Heinrich Egell in München sein Enkel. Vgl. Bildnis mit Unterschrift nach Dathens Gemälde von J. J. Haid (Schabkunstblatt). — Hagedorn S. 335. — Nagler, Neues allgem. Künstler-Lexikon, IV (München 1837) S. 84. — Müller S. 22. — Scherm S. 53. — Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, IV (Berlin 1911) S. 248, 250 und 251. — M. Stübel, Christian Ludwig von Hagedorn (Leipzig 1912), S. 196f.

4. Michael Moser, Vetter Permosers, geboren 26. September 1698 als Sohn des Meislbauers Georg Moser zu Selberting (Pfarrei Otting, nahe bei Traunstein) und seiner Frau Barbara geb. Aicher. Nach Angabe Dekan Binders in Otting lautet der Eintrag in dem Taufbuche 1686—1730 der katholischen Pfarrei Otting unter dem 26. September 1698: „Proles: Michael, fil[ius] legit[imus]. Parentes: Georg Moser am Meislgut zu Selberting und Barbara Aicherin, uxor ejus. Patrinus: Matthias Fritzenwenger zu Voitswinkl. Minister: Nikolaus Beer, parochus." Nach Müller S. 21 und Scherm S. 53 soll Permoser diesen Vetter „wie an Kindesstatt zu sich genommen, ihm die Bildhauerei gelehrt und fremde Sprachen haben lernen lassen". Was aber Müller und Scherm weiter über Michael Moser und seine angebliche Tochter Marie berichten, ist eine Verwechslung mit dem berühmten Goldschmied und Emailleur Georg Michael Moser und seiner einzigen Tochter Marie, über die die üblichen biographischen Nachschlagewerke, wie Nagler IX (1840) S. 515, Nouvelle

biographie XXXV Sp. 718f., Seubert II (1882) S. 605, de Boni (1840) S. 683, namentlich aber F. M. O'D. im Dictionary of national biography (edited by Sidney Lee), vol. XXXIX (London 1894) S. 177—179, auf Grund angeführter Fachliteratur ziemlich genaue Auskunft geben. Danach war Georg Michael Moser 1704 in Schaffhausen als Sohn des rühmlichst bekannten Schweizer Ingenieurs und Metallarbeiters Michael Moser geboren, lernte in Genf und kam früh, wohl noch in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts, nach London, wo er sich als Künstler einen großen Namen machte und mit vielen berühmten, in England lebenden Zeitgenossen in Berührung kam. Die hochgeschätzte Blumenmalerin Mary Moser, außer Angelika Kauffmann das einzige weibliche Mitglied der königlichen Akademie zu London, langjährige Vertraute der Königin Charlotte, seit dem 26. Oktober 1793 Gemahlin des Captain Hugh Lloyd of Chelsea, war seine einzige Tochter. Einem auch in London lebenden Neffen Joseph Moser (1749—1819), Sohn des Schweizer Künstlers Hans Jacob Moser, gab genannter Moser Unterricht im Emaillemalen; doch wandte sich dieser nach seiner Verheiratung ganz der Schriftstellerei zu. — Über Permosers Vetter und Schüler, der auch mit anderen Zeitgenossen desselben Namens nicht verwechselt werden darf, z. B. dem Erbauer der evangelischen Kirche in Solingen J. M. Moser (1732; vgl. G. Dehio, Handbuch der Deutschen Kunst-Denkmäler, V, 1912, S. 464), haben wir noch die Notiz in der „Neuen Bibliothek" (siehe die obige Literaturübersicht) IX 2 (1770) S. 217 Anm.: „Folgendes nahm Moser sich der Erbschaft an, reisete nach Holland und begab sich wieder nach Hause. In selbiger Gegend erhielt er das Lob eines geschickten Künstlers. Er ist nachher gestorben; es sind aber (1770) noch zween Brüder von ihm am Leben." Dazu kommen drei Zeugnisse des Ottinger Pfarrarchivs (freundliche Mitteilung Dekan Binders), nämlich im Stiftungsbuche der Pfarrkirche zu Otting der Eintrag zum Jahre 1746: „Gestiftete Jahresmesse für Herrn Michael Moser, Bildhauer in Dresden, seine Eltern und Verwandten", und in dem Buche der gestifteten Jahrtage der Filialkirche Kammer, Pfarrei Otting, zum Jahre 1750 die Einträge: „1. Jahresmesse mit offener Schuld des wohledlen Herrn Michael Moser für seinen Vetter und Lehrmeister Herrn Balthasar Permoser, königl. polnischen u. kurfürstl. sächsischen Bildhauer zu Dresden, und dessen Base Elisabeth. 2. Jahrtag mit Vigil, Requiem und Libera des wohledlen Herrn Michael Moser,

königl. polnisch. u. kurfürstl. sächsischen Bildhauer in Dresden, für sich u. seine Freundschaft." Da aus den Akten des Pfarrarchivs zu Otting hervorgeht, daß in den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts ein Matthias Moser den heimatlichen Hof inne hatte und daß Michael Moser nicht in seiner Pfarrei oder seiner Heimat gestorben ist (vgl. das Sterbebuch aus dem 18. Jahrhundert), so können die Worte der Neuen Bibliothek „nach Hause" und „in selbiger Gegend" wohl nur auf Dresden bezogen werden. Michael Moser kehrte also von Holland, wohin er sich zunächst nach dem Tode seines Vetters und Lehrers Permoser aus unbestimmten Gründen und auf nicht genauer festlegbare Zeit begeben hatte, nach Dresden zurück, lebte hier bis zu seinem nach Ilg 2 S. 384 im Jahre 1751 erfolgten Tode unverehelicht als angesehener Bildhauer und rückte sogar zwischen 1746 und 1750 zum königlich polnischen und kursächsischen Bildhauer auf. Möglicherweise beruht letztere Annahme aber nur auf einem Irrtume; denn Michael Moser kommt in den Kgl. Poln. und Churf. Sächs. Staatshandbüchern der Zeit nicht vor, weder als Hofbildhauer des Ober-Hof-Marschall-Amts — die Stelle ist bis 1733 mit Johann Joachim Kretzschmar besetzt und verschwindet dann — oder sonst unter den „Hofbefreiten" dieses Amts, noch unter den der Ober-Cämmerey unterstellten „Architecti, Ingenieurs, Künstlern und Handwerkern", unter denen beispielsweise immer der Hofjuwelier Dinglinger steht, noch unter den Hofbildhauern und Vergoldern des Bau-Amts (später Ober-Civil- und Militär-Bau-Amts). Die Liste der letzteren weist vielmehr nach den Hof- und Staatskalendern, die mit dem Jahre 1728 beginnen, nur folgende Namen auf:

1728—1729 Balthasar Permoser, Henry Hulot, Johann Benjamin Thomae, Johann Christian Kirchner, Johann Joseph Vinache.
1731—1732[1]) Dieselben, aber ohne Hulot.
1735 Joseph Vinache, Benjamin Thomae, Joh. Mattheus Oberschall.
1736—1737 Dieselben, aber hinter Thomae noch [Johannes] Donat[h] eingeschoben.
1738 Dieselben wie 1735 (also ohne Donat).
1739—1740 Dieselben; an Donats Stelle ist Johann (1739 fälschlich Christoph) Ludwig Licke getreten.

---

[1]) Für 1730 und 1734 fehlen die Hof- und Staatskalender. Im Kalender für 1733 fehlt das Bauamt.

1741 Vinache, Thomae, Licke, Joseph Heckel (später immer Hackel genannt), Joh. Gottlob Flade, Oberschall.

1742—1746 Thomae, Licke, Hackel, Flade, Oberschall.

1747—1750 Dieselben, aber ohne Flade.

1751 Thomae († 8. März), Gottfried Knöfler, Hackel, Oberschall.

1752 Knöfler, Hackel, Oberschall.

5. Johann Christoph Petzold, geboren um 1710 in Dresden und vielleicht verwandt mit dem im sächsischen Erzgebirge im 17. und 18. Jahrhundert tätigen Bildhauer Andreas Petzold (Betzoldt. Vgl. über ihn u. a. BKD. IV S. 80, VII S. 50, VIII S. 11, 54 und 57, und G. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, I, 1905, S. 152 und 154) und seinen Söhnen Johann (vgl. BKD. VIII S. 50), Johann Georg († 1750 zu Dresden), Jeremias, Philipp Jacob (Bildhauer zu Breslau), Joachim († 1669), oder mit dem 1772 als Bildhauer in Leipzig nachweisbaren Carl Christian Petzoldt (vgl. BKD. XVII f. S. 58), nacheinander Schüler Permosers in Dresden, Schlüters in Berlin und Donners in Wien, von wo er nach Berlin berufen wurde. Nachdem er hier einige Werke für das königliche Schloß zu Potsdam ausgeführt hatte, folgte er einem weiteren Rufe nach Kopenhagen als Professor an die Akademie und schmückte Paläste, öffentliche Bauwerke und Gärten mit Standbildern, die „meistens einen ziemlich guten Stil" zeigen, aber „die Grazie vermissen lassen". Gegen Ende seines Lebens wandte er sich nach Dresden zurück, wo er 1760 starb. — Vgl. Nagler, Neues allgem. Künstler-Lexicon, XI (1841) S. 204. — Öttinger, Geschichte des dänischen Hofes, V (1857) S. 37.

6. Louis-François Roubillac (Roubilliac), geboren 1695 (nach Seubert 1703, nach Müller 1690) in Lyon, gestorben 11. Januar 1762, nach Dresden wohl durch seinen Verwandten gleichen Namens gezogen, der Buchführer bei der Dresdner Hofhaltung war, vollendete seine bei Permoser begonnenen Studien bei Nicolas Coustou in Paris, wo er 1730 den zweiten großen Preis für Bildhauerei an der Akademie errang, seit 1744 ständig in London, wohin er nach Müller schon 1720 gekommen sein soll. Sein erstes Werk daselbst war die für den Vergnügungsort Vauxhallgarden geschaffene Statue des Komponisten Händel. Die zahlreichen Standbilder in den Kirchen, Museen und öffentlichen Gebäuden Londons und benachbarter Städte legen Zeugnis ab von

seinem Fleiße und seiner künstlerischen Begabung. In der Westminster-Abtei stehen allein sieben, darunter besonders berühmt das Grabmal Haendels und das Denkmal des Herzogs John d'Argyle, von Canova als das schönste Bildwerk bezeichnet, das er in England gesehen habe. — Vgl. de Boni (1840) S. 889. — Nagler, Neues allgem. Künstler-Lexicon, XIII (1843) S. 479f. — Nouvelle biographie XLI (1866) Sp. 706f. — Seubert III (1882) S. 173. — G. Müller S. 22f. — Scherm S. 53.

7. Valentin Schwarzenberger zu (nicht „aus") Leipzig, soll nach Hasche S. 151 Schüler Permosers gewesen sein; sein Vater soll Bernhard geheißen haben. Dieser Bernhard Schwarzenberger ist offenbar der 1672 zu Frankfurt a. M. geborene und 1741 gestorbene Edelsteinschneider Johann Bernhard Schwarzeburger. Über ihn und seine Söhne, die alle vor ihm starben, berichtet Nagler noch Folgendes: „In seiner frühen Jugend von einem Bildhauer unterrichtet, bis er an B. und S. Heß weitere Lehrer im feinen Steinschnitt fand, fertigte er für Juden viele nach antiker Weise gearbeitete Brustbilder und Köpfe in Relief, wobei ihm seine Söhne Franz, Valentin und Adolf halfen. König August II. von Polen und Sachsen besaß von ihnen eine Reiterstatue in Bernstein, welche den König selbst vorstellt, und zwar nach eigener Zeichnung desselben. Sie kam später in das Grüne Gewölbe zu Dresden," ist daselbst aber nicht vorhanden und wohl auch nie vorhanden gewesen. — Vgl. Nagler, Neues allgem. Künstler-Lexicon, XVI (1846) S. 127. — G. Müller S. 22. — Scherm S. 53.

8. Benjamin Thomae, den G. Müller S. 40—51 eingehend unter Verwertung früherer Arbeiten (vgl. z. B. Nagler a. a. O. XVIII S. 357) behandelt hat. Das von diesem nur unvollständig und ziemlich ungenau wiedergegebene Gesuch Permosers, ihm Thomae als Gehilfen beizugeben, lautet nach H. St. A. Dresden, Loc. 2215, Ober-Bauamts-Sachen 1700ff., Bl. 53:

P. P.

Daß E[ure] K[önigliche] M[ajestät] auff mein allerunterthänigstes Ansuchen allergnädigst resolviret, zu der vorhabenden Arbeit in Marmor eine Persohn, so ich darzu geschickt befinden würde, anzunehmen, statte zuförderst allerunterthänigst gehorsambsten Dank ab. Wie nun E[urer] K[öniglichen] M[ajestät] allerhöchste intention zuerfüllen und die Arbeit zu Dero contentement zu verfertigen mir zeitlebens vor die größte Freude halten werde, alß habe zu solchem Ende einen Mann Namens Johann Benjamin Thomae, so vormahls als Gesell bey mir in Arbeit gestanden, an- und zu mir genommen, von welchen E[urer K[öniglichen] M[ajestät] soviel allerunter-

thänigst versichern kann, daß er schon einen zieml[ichen] habitum in der Bildhauer-Kunst erlanget, also daß in Zukunft E[ure] K[önigliche] M[ajestät] bey seinen fernern anwendenden Fleiß sich einen sehr guten Künstler versprechen können. Immaßen denn auch die feinen Statuen, welche er in E[urer] K[öniglichen] M[ajestät] Lustgarthen verfertiget, das Zeugnis eines guten Werckmeisters beylegen. Nachdem aber, allergnädigster König und Herr, erwehnter Thomae durch mich von anderer Arbeit und consequenter von seiner gehabten guten Kundtschaft abgezogen und ich nicht im Standte lebe, ihm de propriis entreteniren zu können, alß habe dießfalls E[ure] K[önigliche] M[ajestät] allerunterthänigst angehen und allergehorsambst bitten sollen, ob Dieselbe aus hohen Königl. Gnaden mehr erwehnten Thomae aus dero Ober-Bau-Amts-Cassa jährl. 200 Thl. zur sustentation reichen lassen wolten. Ich zweifle nicht an allergnädigster Erhöhrung, und es gereichet die hohe Königl. Gnade zu E[urer] K[öniglichen] M[ajestät] allerhöchsten Gloir, denen Künstlern zu mehrern Fleiß, mir aber bey der harten Arbeit in schon abnehmenden Kräften zum soulagement, worfür wir auch Lebenszeit in tiefster veneration verharren

E[urer K[öniglichen] M[ajestät]

[Unterschrift fehlt].

Die Bewilligung des Gesuches, an dessen linkem Rande von anderer Hand die Worte stehen: „Ihr. Königl. Maj. wollen diesen Bildthauer jährl. 200 Thl. von dem Ober-Bau-Amts-Deputate alß Besoldung zahlen laßen", wurde dem Geheimen Rat und General Grafen Wackerbart durch Königliches Rescript vom 21. Juli 1712 mitgeteilt, das nach dem „Extrakt" in Loc. 2215, Acta das Ober-Bau-Ambt . . . . betr. 1691 ff., Bd. I Bl. 53, lautete:

Hiernechst haben Wir Unserm Bildhauer Balthasaren, zu desto schleuniger Verfertigung der ihme anbefohlnen Arbeit, Johann Benjamin Thomae zugegeben und diesem zugleich eine jährliche Besoldung von 200 Thlrn. ausgeworffen. Wannenhero ihr verfügen wollet, daß besagtem Thomae diese seine Besoldung, so vom Quartal Trinitatis h. a. den Anfang nimmet, von dem Ober-Bau-Ambts-Deputate vergnüget und gegen seine Quittung ebenfalls passirlich verschrieben werden möge.

Als Gehilfe Permosers unterstützte er nicht nur seinen Meister „bei der vorhabenden Arbeit in Marmor", sondern führte auch kleinere Holzschnitz- und Bildhauerarbeiten selbstständig aus, wie folgende Einträge in den Rentkammerrechnungen (Loc. 46972 ff.), die für die Jahre 1707—1731 auf Arbeiten Permosers und seiner Schule, sowie seiner Kollegen, durchgesehen wurden, lehren:

Ausgabegeld Reminiscere u. Trinitatis 1716 Bl. 226 b: J. B. Thomae (laut Zettel vom 30. Mai 1716) für 2 Cannebenen (gemeint sind wohl Kanapees) von hartem Holz mit Tischler- und Bildhauerarbeit und 4 Geridons, durchbrochen, in die Kgl. Gemächer aufs Schloß geliefert.

Ausgabe Reminiscere-Trinitatis 1717 Bl. 199b: Vor eine König-Crone, wie auch Zepter und Schwertter von Bildhauer-Arbeit in Ihr. Königl. Majt. Schlaff-Zimmer auf allhiesiges Schloß zu verferttigen, auch ein und anderes zu repariren, Johann Benjamin Thomae anstatt geforderter 10 Taler 8 Gr. am 1. Sept. 1717 bezahlt 9 Taler 11 Gr.

Ausgabe Reminiscere-Trinitatis 1720 Bl. 233b: 9 Taler 3 Gr. — ₰ dem Bildhauer Johann Benjamin Thomae vor eine verferttigte MeilenSeule mit 4 Schiltern, auf zweyen die Königl. Crone mit dem Nahmen, auff denen andern beyden die Nahmen der Städte, gegen den beanordneten und attestirten Zettel zahlt.

Ähnliche Arbeiten mußten gelegentlich auch die neben Permoser angestellten Hofbildhauer ausführen, wie folgende Rentkammer-Rechnungseinträge lehren:

Ausgabe Crucis-Luciae 1717 Bl. 267: Dem Bildhauer Chr. Kirchner 20 Taler 12 Gr. für eine laut Zettel vom 27. Januar 1718 „verferttigte Arbeit an dem Kgl. Audienz-Stuhl sambt einer Crone von Linden-Holtz".

Ausgabe Crucis-Luciae 1724 Bl. 323b: 120 Taler dem Bildhauer J. J. Kretzschmar „wegen nötiger Vergüldungs-Reparatur in der hiesigen Schloß Kirche, die ganze Canzel samt allen daran befindlichen Figuren, ingl. den Tauff-Stein nebst der Decke mit guten Golde und Oehl-Grunde, wie es sonsten vergoldet gewesen, zu verfertigen (laut Cammer-Befehl vom 22. Sept. 1724)".

9. Joseph Winterhalter, geboren 10. Januar 1702 zu Föhrenbach im Schwarzwalde, gestorben 1769 in Wien, wo er auch seine künstlerische Ausbildung erhielt, als Bildhauer namentlich durch Mathieli und Donner, als Maler durch Daniel Gran und Paul Troger. Über seine Dresdner Studienzeit bei Permoser siehe die vorangegangene Abhandlung „Permosers Apotheosen ...." (a. a. O. S. 316). Von Dresden zurückgekehrt, lebte und schuf er zunächst in Wien, dann hauptsächlich in Mähren, wo sich die meisten seiner Werke befinden (namentlich in Hradisch bei Olmütz und Namiest bei Brünn), den Rest seines Lebens wieder in Wien. — Vgl. v. Wurzbach XLV (1887) S. 84—87 und die daselbst angeführte Literatur; dazu H. A. Lier in der Allgemeinen Deutschen Biographie XLIII (1898) S. 499f., und „Die österreich.-ungar. Monarchie in Wort und Bild", Mähren und Schlesien (Wien 1897), S. 365.

* * *

Näher hier auf diese Künstler einzugehen, liegt kein Grund vor.

Daß auch Paul Heermann, über den sich Müller S. 24—34 ausführlich verbreitet hat, Schüler Permosers gewesen sei, wird zwar vielfach behauptet (vgl. Hagedorn S. 334, Weinart, Topograph. Geschichte der Stadt Dresden, Dresden 1777, S. 314,

und Hasche S. 150f.), ist aber schon von Hagedorn in seiner Denkschrift „Historische Erläuterungen den Zustand der Künste in Sachsen . . . . betreffend“ (Hauptstaatsarchiv Dresden, Loc. 894, Acta die Kunst-Academie . . . betr. 1769ff.) Bl. 126[m] f. als irrig zurückgewiesen worden; vgl. G. Müller S. 26. Auch Kändler, der berühmte Künstler der Meißner Porzellanmanufaktur, ist wohl nicht unmittelbar Schüler Permosers gewesen, wie Gurlitt (Andreas Schlüter S. 24) behauptet, sondern kann höchstens als Schüler Thomaes (vgl. oben unter 8) zur Permoserschen Schule gerechnet werden.

7. Angeblicher Aufenthalt in Berlin 1704—1710.

Wohl zuerst von v. Heineken 1 (1768) und dann fast allgemein ist behauptet worden, daß Permoser eine Reihe von Jahren als Hofbildhauer König Friedrichs I. von Preußen in Berlin gelebt habe. Wenn einige ihn unmittelbar aus Italien (Florenz) nach Berlin berufen werden lassen, so steht das in unvereinbarem Widerspruche mit den obigen Angaben (vgl. Kapitel 4 und 5). Daß aber Permoser auch in den Jahren 1704—1710, die man ihn gewöhnlich am preußischen Hofe zubringen läßt, kursächsischer Hofbildhauer in Dresden war, lehrt 1. die v. Königsche „Erklärung“ (siehe Kapitel 5), 2. der Ausbau seiner Werkstatt zu Dresden auf Kosten Augusts des Starken November 1705 (siehe Kapitel 5), 3. die aktenmäßig beglaubigte Tatsache, daß er 1707 für ein ihm von August dem Starken aufgetragenes großes hölzernes Pferd im Moritzburger Walde Holz aussuchte (siehe Kapitel 13 unter B 2a). Die verschiedenen in Berlin und Charlottenburg befindlichen Werke (siehe Kapitel 13 unter A 3 u. 6), die zu der Annahme eines längeren Berliner Aufenthaltes geführt haben mögen, können sehr wohl von Dresden aus geliefert worden sein, wie schon Hagedorn und nach ihm G. Müller betont haben. In dem Kgl. Geheimen Staatsarchiv zu Berlin und dem Kgl. Hausarchiv zu Charlottenburg haben sich archivalische Nachrichten über Permoser bisher nicht ermitteln lassen. Immerhin ist nicht ausgeschlossen, daß Permoser zeitweise in Berlin gearbeitet und daselbst eine eigene Werkstatt unterhalten hat. Beziehungen zu den Bildhauerarbeiten am Kgl. Schlosse (siehe Kapitel 13 unter A 3d) und am Kgl. Zeughause werden vermutet.

8. Reisen.

1. 1675—1689 (oder einige Jahre früher) erste Reise nach Italien; vgl. Kapitel 4.

2. 1697 wanderte Permoser zum zweiten Male nach „Welschland, immer ledigen Standes". Auf der Hinreise hielt er sich längere Zeit, etwa ein Jahr, in seiner Heimat auf. Bei dieser Gelegenheit stiftete er 1200 Gulden, denen er wohl nach seiner Rückkehr noch 300 hinzufügte, für Begründung und Unterhaltung einer Schule zu Otting. Er hatte an sich selbst erfahren, wie nachteilig es ist, wenn man in der Jugend weder lesen noch schreiben gelernt hat (Zeugnis des Malers Franz Christoph Janneck in Wien; vgl. T. Baden S. 210f.). Das Nähere über die Entstehung und Geschichte der Schule, die 1698 fertig war, laut Urkunde vom 28. November 1710 durch das Hochfürstlich-Salzburgische Konsistorium bestätigt wurde und bis 1879 ihrem Zwecke diente, kann man in dem auf breitester archivalischer Unterlage beruhenden Buche von Dekan Binder (siehe Kapitel 1) nachlesen. Daraus seien hier nur die für Permosers Denken und Fühlen bezeichnenden Eingangsworte der Stiftungsurkunde abgedruckt:

Gott der Allmächtige hat durch sein unendlich Gnad und Gütigkeit mich auf dieser Welt so weit und gnediglich gesegnet, daß ich mit sein[er] göttl[ichen] Gnad, Hülff und Beystand bei meiner erlernten Kunst und angewendten Arbeit an meiner gehabten Besoldung und verdienten Lidlohn ehrliche Geldmittel erspart und mit mir aus fremden Landen habe. Dieweilen sich aber in allweg geziemmen will, daß dergleichen und andere von Gott empfangene sonderbare Gnaden und Wohlthaten wiederumb zu seiner göttlichen Ehr und seiner Nächsten Heil angewendet werden solle[n], allermaßen die Erfahrung und [der] ordentliche Lauff der Natur zu erkennen gibt, daß alle Wasser aus dem Meere herfließen und wiederumb dahin zurückkehren, benebens [ich] auch betrachtet und zu Gemüth und Hertzen geführt [habe], wieviel an Auferziehung und Instruieren der lieben Jugend gelegen sei, alß hab ich mit gutem, zeitlichem Vorbedacht und Rath, aus freiem ungezwungenem Willen mich entschlossen, bei der Pfarrkirch zu Otting, [im] Erzstüfft Salzburg gelegen, wobei ich den 1[3]. August 1651[1]) die Hl. Tauff empfangen, ein dergl. christlich Schuel zu stiften und anzuordnen.

Zeitigstens Ende September 1698 brach Permoser aus seiner Salzburger Heimat nach Italien auf, da er erst noch den Leichenstein für den am 7. September 1698 verstorbenen Bürgermeister Ampthofer in Berchtesgaden schuf; siehe Kapitel 13 unter A 2. Wann er nach Dresden zurückkehrte, ist unbekannt.

3. 1718 unternahm Permoser eine kurze Reise im Auftrage seines königlichen Herrn nach Salzburg: siehe Kapitel 13 unter A 7b.

---

[1]) Vergl. hierzu Kap. 2.

4. Ende Oktober und Anfang November 1721 lieferte er persönlich die Prinz-Eugen-Apotheose in Wien ab; siehe den vorausgegangenen Aufsatz über „Permosers Apotheosen . . ." (a. a. O. S. 313 ff.).

5. 1725 begab sich Permoser zum dritten Male nach Italien, und zwar zu Fuß, obwohl er damals schon im 74. Lebensjahre stand. Auf dem Hinwege hielt er sich längere Zeit in Salzburg bei dem Sohne seines Lehrmeisters Weißkirchner „auf dem Gries" (vgl. oben Kapitel 3) auf, dem er den „gegeißelten Christus" schenkte; siehe Kapitel 13 unter A 19c. Aus Rom kehrte er „frisch und gesund" an den sächsischen Hof zurück; wann? läßt sich nicht mehr sagen. Vgl. über diese Fußreise „Kern Dreßdnischer Merckwürdigkeiten" 1732 S. 14.

9. Tod.

Es ist so gut wie sicher, daß Permoser am 20. Februar 1732 starb. Am 22. Februar wurde er auf dem „Freudhofe der Königin" oder „Römisch-Catholischen Begräbnüs-Platz nacher Friedrichsstadt", d. h. auf dem sogenannten Alten katholischen Friedhofe in Dresden-Friedrichstadt (gegenüber dem ehemaligen Marcolinischen Palais auf der Friedrichstraße, jetzt Friedrichstädter Krankenhaus) beerdigt; vgl. „Kern Dreßdnischer Merckwürdigkeiten" 1732 S. 14. Seinen Sarg hatte er sich selbst mit einem aus Holz äußerst kunstvoll geschnitzten Totenkopf verziert; siehe Kapitel 13 unter B 2f. Außerdem hatte er sich ein schönes Grabdenkmal aus Sandstein gemeißelt, das noch heute über seinem Grabe in der Mitte des linken vorderen Kirchhofsteiles (nicht an der Westwand!) steht; vgl. über es und seine Wiederherstellung 1888 Kapitel 13 unter A 7 g β. Die auf der Rückseite befindliche lange Inschrift von M[ichael] M[oser] ist oft abgedruckt, nie ganz buchstabengetreu, am genauesten noch in den BKD. XXI ff. S. 259, doch lies daselbst: Diesem (statt Diesen) Meister, Marmlstein, Helfenbein, sein' Tugend. Sie gibt als Geburtsjahr und -tag fälschlich „1650 d. 1. Augusti", als Sterbetag „d. 20. Febr. 1732" an. Der erstgenannte Monatstag könnte ein Versehen des Steinmetzen sein, der aus Unachtsamkeit die 3 wegließ, doch vgl. dazu und wegen des öfters vorkommenden vermeintlichen Geburtsjahrs 1650 oben Kapitel 2.

Diese Unzuverlässigkeiten der Geburtsdaten veranlaßten G. Müller, auch den Sterbetag der Grabinschrift anzuzweifeln und mit den „Remarquablen curieusen Briefen" (2. Paquet 144. Couvert S. 1013) den 18. Februar als Sterbetag anzunehmen. Dagegen sprechen aber mehrere Umstände:

1. wird wohl Michael Moser, der seinen Vetter sterben und begraben werden sah, den Todestag genau gewußt haben.

2. ist ein Versehen des Steinmetzen hier nicht so leicht möglich, wie bei dem Geburtstage.

3. wäre die Zeit zwischen Tod (am 18.) und Beerdigung (am 22.) auffällig lang. Natürlicher sind jedenfalls 20. und 22. Februar.

4. sagt Hagedorn unzweideutig: il y (d. h. in Dresden) finit sa carrière le 20. Fevr. 1732".

Der „Kern Dreßdnischer Merckwürdigkeiten" hatte ihn übrigens schon einmal 1731 fälschlich totgesagt (vgl. 1732 S. 14), ein Zeichen wohl dafür, daß er schon 1731 schwer krank war und man schon damals seinen Tod jeden Tag erwartete; nach Iccander 1 (siehe Kapitel 13 unter B 2f.) war er allerdings 1731 noch „bey muntern Kräfften".

Außer den Angaben über Geburt, Tod und Lebensalter („81 Jahre 7 Monate", wobei auch 1650 als Geburtsjahr angenommen ist!) steht auf der Rückseite des Grabdenkmals noch ein von M[ichael] M[oser] „seinem verstorbenen Vetter zu Danck und Gedächtnüß in Nahmen der Freundschafft geschriebenes" Gedicht, das einer von dem Gelegenheitsdichter Micrander = Johann Gottlieb Kittel verfaßten Grabinschrift in Versen vorgezogen wurde. Beide Gedichte sind häufig gedruckt worden, zuletzt von Müller und Scherm.

10. Bildnisse Permosers.

1. Über ein Marmorselbstbildnis, das Permoser in bestimmter Absicht an der Prinz-Eugen-Apotheose 1718—1721 anbrachte, vgl. den vorausgegangenen Aufsatz „Permoser-Apotheosen . . ." (a. a. O. S. 309ff.), dazu noch „Kern Dreßdnischer Merckwürdigkeiten" 1732 S. 14. Kleine Abbildungen davon, die das bärtige Gesicht in seiner schmerzlichen Verzerrung gut erkennen lassen, siehe ebenda (zwischen S. 308 und 309) und bei Karl Ritter von Landmann, Prinz Eugen von Savoyen (München 1905), S. 78.

2. Nicht ganz ausgeschlossen ist auch, daß Permoser dem bärtigen Atlas auf dem Nordpavillon des Dresdner Zwingers seine Züge lieh; vgl. unten Kapitel 13 unter A 7 c *α*.

3. Zweifellos das beste Bildnis, das wir von Permoser besitzen, ist das ungefähr 100 : 80 cm große Öl-Brustbild, das in seinem Geburtsorte Kammer hängt, und zwar in der Sakristei der Kirche. Es gibt den Künstler nicht „im Alter von ungefähr 55 Jahren" (Scherm) wieder, sondern, da er mit Vollbart dargestellt ist und er diesen erst seit etwa 1712 oder 1713 trug (vgl.

das nächste Kapitel), in den sechziger Jahren; allerdings sieht der Künstler jünger aus, da der Bart noch fast ganz dunkel ist und das Haupthaar nur an der Stirne leicht ergraut erscheint. Permoser sitzt oder steht hinter einem Tische, auf dem Bildhauerwerkzeuge (Hammer, Stichel usw.) liegen Er ist in einen pelzverbrämten, dunkeln Mantel gehüllt, den er vor der Brust mit der Linken zusammenhält, doch so, daß man die dunkelblaue, verschnürte Attila noch hinlänglich sieht. Die lebhaft blickenden Augen und die kräftige Nase geben dem Gesichte etwas sehr Bestimmtes. Die wulstigen Lippen scheinen starke Sinnlichkeit zu verraten, die beiden tiefen, senkrechten Falten zwischen den gewellten Augenbrauen und die auffallend geröteten Wangen den Jähzorn, zu dem er neigte (vgl. das nächste Kapitel). Auf einem der erwähnten Werkzeuge steht deutlich zu lesen: Balthasar Permoser. Das gab offenbar Müller Anlaß, Permoser selbst für den Maler des Bildnisses zu halten. Wohl mit Unrecht; denn nirgends verlautet etwas, daß Permoser auch den Pinsel geführt habe. Permoser ließ vielmehr seinen Namen auf dem Bilde, das er der von ihm gestifteten Schule in Otting (siehe oben Kapitel 8) schenkte, anbringen, damit auch spätere Geschlechter wüßten, wer der Dargestellte sei. Als Maler dürfte einer der damals in Dresden lebenden Hofmaler in Frage kommen, am ehesten vielleicht Adam Manyoki (geb. 1673 zu Szokolyi in Ungarn, 1713 als Hofmaler in Dresden angestellt, daselbst gest. 6. August 1757; vgl. M. Stübel, Chr. L. von Hagedorn, S. 220), zu dessen Malweise die Art des Bildes gut paßt. Das Porträt wurde 1840 auf Veranlassung und Rechnung des Traunsteiner Gerichtsarztes Dr. Hell in Stand gesetzt. Eine zweite sachgemäße Auffrischung ließ Dekan Binder Sommer 1912 durch den staatlichen Bilderkonservator der Alten Pinakothek in München von Tettenborn vornehmen. Im Anschlusse daran ließ er auch die Photographie herstellen, nach der das Titelbild zu Binders Abriß der Schule zu Otting gemacht ist. Photographien, die den Zustand vor 1912 wiedergeben, bewahren das Kirchenarchiv zu Otting, die Bibliothek des Königl. Hauptstaatsarchivs zu Dresden und der Verfasser dieser Arbeit.

4. Mit diesem Ölbilde stimmt im Ganzen das gestochene Brustbild $7^1/_2 : 9^1/_2$ cm überein, das der kursächsische Hofkupferstecher Moritz Bodenehr (von Ilg 1 irrtümlich Bodracher genannt) etwa 1712 oder 1713 nach dem Leben schuf, wie aus der Bezeichnung links unten „Bodenehr ad viv. del. et sc. Dresdae“ hervorgeht, und dem „Bartbüchlein“ (siehe

Kapitel 11) als Titelbild beigab: fast dieselbe Tracht (das Koller etwas anders, keine verschnürte Attila), derselbe üppige, aber nicht sehr lange Bart, dasselbe lange, wellige Haar, dieselben wulstigen Lippen. Auch die Zornfalte zwischen den beiden, hier weniger klug und energisch blickenden Augen ist vorhanden. Die Stirn ist merklich niedriger als auf dem Ölbilde.

5. Wichtig wäre es, noch zum Vergleiche das Porträt Permosers in Kupfer heranzuziehen, das nach Hasche S. 149 Anm. der bekannte Leipziger Stecher Martin Bernigeroth oder einer seiner Söhne (Johann Martin und Johann Benno; vgl. über sie Wustmann in „Neujahrsblätter der Bibliothek und des Archivs der Stadt Leipzig“ III, 1907, S. 32—60) 1732 gestochen haben soll, das aber in den Kupferstichsammlungen zu Dresden (Königl. Kupferstichkabinet, Sammlung der von König Friedrich August II. gesammelten Kupferstiche und Handzeichnungen), Leipzig (Städtisches Museum, Stadtgeschichtliches Museum), Berlin (Königl. Kupferstichkabinet) und Wien (Kupferstichsammlungen der Albertina und der K. K. Hofbibliothek) bisher nicht aufzufinden war. Möglicherweise liegt eine Verwechslung vor. Da C. H. von Heineken in seinem Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes, II (Leipzig 1788) S. 566—626, in der Liste sämtlicher Personen, von denen die Bernigeroth Kupferstich-Bildnisse lieferten, Permoser nicht erwähnt, wird dies sogar im höchsten Grade wahrscheinlich.

6. Als endgültig verloren muß „Permosers Kopf in Stein“ gelten, „wie er noch“ zu Hasches Zeiten 1789 (vgl. a. a. O. S. 150 Anm.) in Dresden „im Gärtnerischen Hause auf dem Altane vor der Judenschule stand“; denn dieses Gärtnerische Haus, die heutige nördlich der Frauenkirche gelegene „Stadt Petersburg“ mit einem Hinterhause nach der Terrassengasse, litt durch die Beschießung Dresdens 1760 so sehr, daß es gänzlich umgebaut werden mußte, wobei der von Permoser herrührende figürliche Schmuck verschwand. In seiner „Umständlichen Beschreibung Dresdens“ (Leipzig 1781) I S. 323 sagt Hasche über dieses Haus, dessen Geschichte Herr Hollstein in seiner „Häuserchronik von Alt-Dresden“ geben wird und mir brieflich in ihren Hauptzügen freundlichst mitteilte, Folgendes: „Das zweyte (der 8 Häuser um die Frauenkirche), in dem ehemals die Krausische Hofbuchdruckerey war, hat über dem Eingang der Thüre eine Gruppe von Kindern in verschiedenen Attituden und Stellungen um die Wissenschaft oder Pallas . . . . Es ist ein Durchhaus . . . ., ein aus vier Geschossen bestehendes Haus, welches noch einen Durch-

gang gegen die Stocktischbuden nebst einer zwoten Ansicht zeiget . . . . Der Thorweg gehet hier (an der jetzigen Terrassengasse) nicht im Mittel hinein, zeichnet sich aber wegen einer darüber gesetzten Gruppe Kinder, in ziemlich erhabener Steinarbeit, von dem berühmten Balthasar, sehr aus. Jegliche Etage ist noch durch eine Einblendung, die über alle 6 Fenster weg gehet, eingeschlossen, ohne sich in die Schäfte vorzukröpfen. In allen Brüstungen sind Füllungen mit Laubschwingungen verzieret. Ein Deutsches Dach ohne Dachstuben bedeckt dieses Gebäude". Vgl. weiter über das Permosersche Hochrelief mit des Künstlers Selbstbildnis Kapitel 13 unter A 7 k.

7. Ebenso muß wohl das Selbstbildnis, das Permoser an der Gruppe „Malerei und Bildhauerei" angebracht haben soll, als für immer verloren gelten: vgl. Kapitel 13 unter A 7 d δ.

11. Das Äußere Permosers.

„Ein leidenschaftlicher und lebenslustiger Sonderling ging er der Mode zum Trotz mit langem Bart, mit Lederkoller, Degen und rotem Mantel" (Justi). Diese Tracht läßt der Bodenehrsche Stich, namentlich aber sein Kammerer Selbstbildnis erkennen, von denen im vorigen Kapitel die Rede war. Eine Eigentümlichkeit Permosers war es auch, daß er nie einen Stock führte, obwohl das Tragen eines solchen in der Barockzeit allgemein üblich war.

Kupferstich wie Ölgemälde zeigen den Künstler in ziemlich langem, gewelltem Haupthaar und im Schmucke eines sehr dichten, lockigen, dunklen, aber nicht sehr langen Bartes. Hasche bemerkt: „Er hieß gemeiniglich nur Balthasar mit dem Barte, weil der wunderliche Mann aus Singularität einen Viertel (d. h. eine viertel Elle) langen Bart trug". Daß er sich den Bart „der bedrängten Zeiten wegen, wie er vorgab" (Scherm), wachsen ließ, ist zum mindesten mißverständlich. Er tat es etwa seit dem Jahre 1712 (oder 1713) aus Gesundheitsrücksichten. Näheren Aufschluß darüber, sowie überhaupt über sein Leben und seinen Charakter gibt das oft angezogene, aber nie eingehender auf seinen Inhalt geprüfte „Bartbuch", das selten ist, sich aber u. a. in einem schönen Exemplare in der Königl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden befindet (Lit. Germ. rec. D 191). Den Titel des 1714 zu „Franckfurth und Leipzig" erschienenen Büchleins siehe bei G. Müller in abgekürzter Fassung und mit mancher Abweichung von der Buchstabentreue. Das 96 Oktavseiten umfassende Druckschriftchen, das wohl fälschlich dem Hofdichter Ulrich von König zugeschrieben worden ist (vgl. z. B. v. Hei-

neken), während es tatsächlich von Permoser stammen dürfte (vgl. Hagedorn S. 331 Anm. c), setzt sich aus folgenden Teilen zusammen: 1. Porträtstich Permosers von Bodenehr (siehe voriges Kapitel). 2. Titelblatt. 3. Lateinische Vorrede S. 1—6, überschrieben „Lectori benevolo Balthasar Permoserus, regio-electoralis statuarius, S.P.D.", unterschrieben „Deproperabam Dresdae A.O.R. MDCCXIII." Beachtung verdient das „deproperabam". Er ließ also der Tat (des Bartwachsens) die Rechtfertigung auf dem Fuße folgen. 4. Deutsche Übersetzung dieser Vorrede S. 7—12. 5. Geschichtliche Abhandlung über den Bart S. 13—32, mit dem Leitwort „Deus et Natura nihil faciunt frustra. GOtt und die Natur schaffen und würcken nichts vergebens."[1]) An 6. Stelle steht ein wohl von Permoser selbst verfaßtes Zwiegespräch zwischen einem Gegner des Bartes (Permoser) und einem Verteidiger (Balthasar), überschrieben „Balthasars höfflicher gezauseter und wider Permosers Anfall beschützter Barth" S. 33—53. S. 54—79 bringen als 7. Teil den „Anhang eines schönen lustigen und ausführlichen Real-Discurses von den Bärthen, in welchem angezeiget wird 1. Die majestätische Würdigkeit des Barths, 2. Was für Manier des Barths einen Mann ziere, 3. Was für Zierde, Ansehen und Nutz der Barth bringe, 4. Ob man denselben soll abschneiden oder nicht, 5. Ob solches die Alten im Brauch gehabt, 6. Wer zuerst den Barth abschneiden lassen, 7. Ob den Mönchen und geistlichen Personen lange Bärthe zu ziehen oder abzuschneiden gebühre, 8. Warum die Weibesbilder Bärthe bekommen, usw. Alles mit anmuthigen höflichen Argumenten und Rationen aus H. Schrifft, Geist- und Weltlichen Rechten, auch andern Scribenten tractirt und colligirt durch M. Barbatium Schönbarth. Auffs neue gedruckt zu Haarburg im 1714. Jahr." Es folgen 8. auf S. 80—84 „noch etliche andere sehr schöne Speculationes und Betrachtungen vom Barth", 9. auf S. 85—92 „Continuatio de Barbigenio Physico-medica" (1. Von den Zufällen der Haar im menschlichen Leibe, darüber die Medici offt consultirt werden. 2. Vornehmlich an Weibs-Bildern. 3. Von Unterscheid der Haare. 4. Zu welcher Zeit und an welchem Ort des menschlichen Leibs die Haare sich am meisten erzeigen. 5. Von den sonderlichen Orten des Leibs, da der Barth heraus spriesset, und ihren Namen. 6. Specification der Orten und Namen. 7. Von den Requisiten der Oerter um das Maul, die der Barth besteubt).

[1]) Die beiden Buchstaben G. L. darüber bedeuten wohl „Geneigter Leser".

Den Beschluß machen 10. auf S. 93—95 „zum Appendice etliche Schertz-Wörter" (nämlich drei Bart-A.B.C.) und 11. auf S. 96 ein Verzeichnis der „Autores", die „vor den Barth geschrieben und, daß selbiger von allen Manns-Personen zu tragen sey, behauptet".

Aus der zu viert genannten „Vorrede", die das Vollbarttragen als gottgefällig preist und die gesundheitlichen Vorteile rühmt, seien folgende für Permosers Lebensgeschichte wichtigen Stellen hervorgehoben (S. 9f.):

So lange ich mich des Scheermessers bedienet, habe ich grossen Anstoß vom Podagra, Schwermuth und Ohrenklingen, auch nebst der Schwäche des Gedächtnisses ein gar beschwerliches Leben gehabt. Als ich mich aber bey den bedrängten Zeiten, worinn ich lebe, den Barth gewisser Ursachen wegen auf eine Zeit lang stehen zu lassen entschloß, so sind mir unwissend nach und nach desselben Tugenden so bekannt worden, daß ich ihn itzo, und zwar von Rechts wegen, weit höher als Gold und Silber schätze. Denn eben derselbe hat mir die Schwermuth, Podagra, Beschwerlichkeiten des Kopffs und andere Kranckheiten mehr vertrieben.

Er erklärte diese gesundheitfördernde Wirkung des Barttragens folgendermaßen (S. 10):

Wenn man nemlich den Barth öffters abputzet, so benimmt, zertreibet und dämpffet derselbe, indem er täglich wieder hervorwächst, dem Cörper allzuviel innerliche Feuchtigkeit und natürliche Hitze: wenn nun diese beyde zu Unterhaltung des menschlichen Cörpers sehr nöthige Dinge nach und nach verzehret werden, so verliehret der gantze Leib seine Kräffte. Wie aber solches zugehe, weiset das Microscopium; denn wenn man ein Haar ausräufft, so kan man durch dasselbe klährlich sehen, daß ein Tröpffgen an dessen Stelle stehet, woraus man, was biß anher gesaget worden, mehr als gewiß schließen und urtheilen kan.

Aus dem unter 6) angeführten launigen Zwiegespräche dagegen sei auf folgende Stellen hingewiesen (S. 35):

Was das Erste (die Güte, die er dem Barte zu danken habe) betrifft, so habe [ich] sehr vielen guten Zugang zu rühmen, maßen derselbige meines Gedächtnüßes Schwachheit corripiret, das Ohren-Braußen gestillet, das Kopff-Stechen, so gleich einem Blitz (wie im Kupffer-Bilde zu sehen) hin und wieder fähret, auffgehoben, vom Krampffe mich befreyet, daß [ich] also den Nutz desselben nicht genug preisen kan . . . . Vorher war ich gantz melancholisch, in Gliedern plagte mich der Krampff, laborirte an stets anhaltender Mattigkeit, daß [ich] deßhalb auch eheloß mein Leben zuzubringen mich resolviren muste, welches sich nunmehro anders befindet.

Auch hier (S. 37) führt er die heilbringende Kraft darauf zurück, daß dem Menschen nicht fortwährend „das Humidum abgezapfft und die kräfftigste Feuchtigkeit entzogen werde", wie dies beim Rasieren geschähe, und dadurch „die Kräffte allmählich verschwinden." Daß Permoser erst etwa von

seinem sechzigsten Lebensjahre an Vollbart trug, lehrt S. 38 dieses Zwiegespräches, wo er den Einwurf des Gegners, die Besserung seiner Gesundheit sei vielleicht eher „der Veränderung der Lufft, Kost, Geträncks, Verbesserung und Hülffe der Natur und andern Dingen mehr zuzuschreiben", folgendermaßen entkräftet (S. 38f):

Darauff gebe kurtzen Bescheid. Denn die Zeit meines Lebens über habe die Lufft vielmahl zusamt der Speise und des Trancks verändert, aber dergleichen wie itzo, nachdem ich den Barth ungeschoren gelassen, nie gespühret; zudem so kan wohl nach viertzig, aber nicht nach sechzig Jahren die Natur sich selber helffen, recolligiren und verbessern, daher dein Vorwand nichts. Es hat aber des Barths ungestöhrtes Wachstum nach und nach meine Constitution so verbessert, daß [ich] gewiß bin, so bald ich denselben ablegen würde, auch zugleich vieles von meiner Gesundheit vergienge.

Endlich noch folgende Stelle (S. 46f.):

Nachdem ich mich resolviret hatte, in den itzigen unrichtigen Zeiten, in welche [ich] verfallen bin, da das Scheren so gemein ist, mich nicht mehr scheeren zu lassen, bin ich zwar sonst fein trocken geschoren worden, aber dennoch der Hand des Barbiers entgangen und habe alsdenn gewiß gemercket, wie meine oberzehlten Maladien mächtigen Abschied genommen, dargegen aber meine gantze Constitution sich zu verbessern angefangen, daß [ich] immer frischer, freudiger und hurtiger worden, auch in weniger Zeit daher viel Arbeit verfertiget habe, welche sonst, ehe ich den Barth geduldet, in vielen Monathen nicht habe verfertigen können.

Daß er durch den Vollbart jähzornig geworden war (siehe Kapitel 12), nahm er gern in Kauf, zumal er durch den Bart noch die beiden Vorteile hatte, daß er erstens „auch von ferne nicht für einen Castraten gehalten werden konnte, als bey welchen der Barth, die männliche Zierde, nicht herbergen will", und zweitens, daß er auch „durch Hülffe seines Barths gleich erkennen könne, was thörichte oder kluge Leuthe sind; denn wer nicht ein Narr ist, lässet mich und meinen Barth ungeschoren" (S. 50). Permoser scheint also wegen seiner auffallenden Barttracht mehrfach ähnlichen Unannehmlichkeiten ausgesetzt gewesen zu sein, wie sein Freund Gabriel Ambrosius (nicht Balthasar!) Donath, der Maler; siehe den Aufsatz „Curieuse Nachricht von des Hofmahler Donaths langen Barthe" in dem „Sächsischen Curiositäten-Cabinet auf das Jahr 1735" (Dresden, P. G. Mohrenthal, 1736) S. 30f.

12. Charakter und Lebensweise.

Permoser, auf dessen innerstes Wesen auch der vorausgegangene Aufsatz „Permosers Apotheosen . . ." verschiedene scharfe Lichter wirft, war eine einfache, biedere, derbe Natur.

Seine angeborene Güte zeigte er bei jeder Gelegenheit, so namentlich durch Stiftung der Schule in dem seinem Geburtsorte benachbarten Otting (siehe oben Kapitel 8) und durch die Sorge für seinen Vetter Michael Moser (siehe Kapitel 6). In seinen besten Mannesjahren, bis zu seinem 60. Jahre etwa, „war er gantz melancholisch" (siehe S. 35 des in Kapitel 11 besprochenen Bartbuches); die Melancholie wich aber mit dem wachsenden Vollbarte. Dafür steigerte sich sein aufbrausendes Wesen, an dem er immer schon gelitten hatte. „Doch weil ich ein Cholericus bin, so empfinde [ich], leider!, darneben, daß nebst dem Nutzen mir der Barth auch in etwas schade, indem er mich erschrecklich zum Zorn reitzet" (eb. S. 43). Er suchte sich zwar möglichst zu beherrschen (eb. S. 35 und das Folgende), aber mit wenig Glück. Besonders wallte sein Zorn auf, wenn er sich in seinem sehr stark entwickelten Künstlerstolze beleidigt fühlte. Er konnte es z. B. nicht vertragen, wenn jemand von dem verabredeten Preise hinterher etwas abzuhandeln versuchte. „L'artiste ayant une fois fixé le prix d'un ouvrage, n'aimoit point en démordre. On assûre qu'il auroit repris cette belle statue (die Prinz-Eugen-Apotheose), s'il en eût été le maître. Quelque élevé que fut ce génie, il avoit tous les caprices d'un artiste médiocre. A la moindre critique il s'effarouchoit et alloit détruire les productions de son ciseau. Aucune considération ne l'arrêtoit alors; et c'est peut-être une raison de plus, qu'on voit si peu de ses ouvrages" (Hagedorn S. 333f.). Einer hohen Dame soll er ihr bereits vollendetes Elfenbeinbildnis nicht ausgeliefert und in Stücke gebrochen haben, weil ihr Gemahl den ausgemachten Preis nicht zahlen wollte (Ilg 1, Gräve S. 316). Werke, die man ihm „abjüdeln" wollte, verschenkte er an Freunde (Gräve S. 508). Seinen Eigensinn, gegen den auch die höchst gestellten Persönlichkeiten nichts auszurichten vermochten (vgl. „Permosers Apotheosen"), gestand er selbst ein. Mit Karl XII. wegen seines Trotzes von einem Bekannten auf gleiche Stufe gestellt, gab er die Richtigkeit des Vergleiches ohne weiteres zu, aber mit der seinen ganzen Künstlerstolz kennzeichnenden Bemerkung: „Allerdings; denn er ist König und ich bin Künstler" (Ilg 1, Gräve S. 517).

Die Schlagfertigkeit, die diese Worte bekunden, gepaart mit Witz und gelegentlich beißendem Spott, kommt auch noch in einigen anderen Geschichtchen zum Ausdruck, die Gräve S. 516ff. berichtet, allerdings ohne Gewährsmänner dafür anzugeben. Eine, das Reiterdenkmal Augusts des Starken betreffende wurde bereits oben (Kapitel 5 am Schluß) im Wort-

laute wiedergegeben. Eine andere bezieht sich auf König Friedrich Wilhelm I. von Preußen, auf den Permoser, wie alle Künstler, nicht gut zu sprechen sein mochte, weil dieser im Gegensatze zu seinem Vorgänger, dem prunkliebenden Friedrich I. (unter dem ja auch Permoser in Berlin reichlich zu tun gehabt hatte), von der Kunst nichts wissen wollte. Als bei einer lobenden Erwähnung dieses Monarchen Permoser gefragt wurde, ob nach seiner Ansicht Friedrich Wilhelm nicht ein schönes Standbild abgeben würde, antwortete er: „Allerdings; denn stark ist er genug". „Man wird", bemerkt Gräve dazu, „ohne Erinnern den Doppelsinn einsehen, weil jener König mehr stark als schön war". — Ein dritter Ausspruch zeigt, daß der Künstler, wie nach dem in Kapitel 11 Ausgeführten durchaus nicht verwunderlich ist, von den Ärzten nicht viel hielt. „Als nämlich ein Arzt Permosern, der in einem freundschaftlichen Zirkel sich über einen wissenschaftlichen Gegenstand verbreitete, spöttisch befragte: Wen er wohl für die fleißigsten Studenten hielte? antwortete Permoser schnell: Die Mediziner! Der sich dadurch nicht wenig geschmeichelt fühlende Machaon fragte ihn um den Grund dafür. Weil sie auf Mord und Tod studieren, antwortete, seinen Bart streichend und freundlich lächelnd, der Alte. Stillschweigend eine Priese aus der goldnen Dose nehmend, verließ der Doktor sofort die Gesellschaft".

In seiner Lebensführung befleißigte sich Permoser größter Einfachheit und Enthaltsamkeit. Er mied den Alkohol, rauchte und schnupfte nicht (Bartbuch S. 50), ließ sich nie zu Tische laden und wollte bis in die sechziger Jahre hinein von der Ehe nichts wissen; vgl. Bartbuch S. 35: „Zwar hatte ich mich vorlengst zum Ehe-losen Leben nichts minder devolviret, als beständig mir vorgesetzet, mich vom Zorn und starcken Getrăncke zu enthalten und dergestalt vor einen dreyköpffigen Mörder des menschlichen Lebens inacht zu nehmen; doch mochte [ich] das erstere wohl darum mit darein vermenget haben, weilen ohne den Brauch und besondere Tugend des Barths, die ich damahls noch nicht verstund, das Verlangen nach einem gebundenen Leben nie gemercket; doch soll allezeit die gehörige Moderation meine angelegenste Übung seyn."

13. Werke.

Nach der Grabinschrift (vgl. Kapitel 9) schuf Permoser Werke in „Marmlstein, Wachs, Holtz, Metal und Helfenbein". Dementsprechend wurden im Folgenden die drei Gruppen unterschieden: A. Bildwerke in Stein (Marmor, Sandstein,

Alabaster usw.), B. Arbeiten in Holz, C. Schnitzereien in Elfenbein.

Innerhalb dieser Gruppen sind die Werke nach den alphabetisch aufgeführten Aufbewahrungsstätten geordnet. Die Arbeiten in Edelmetall sind mit bei den Elfenbeinschnitzereien behandelt, da diese nur in Verbindung mit solchen auftreten, das große, wohl in Bronze geplante Reiterdenkmal König Augusts des Starken dagegen nie über den Versuch eines Modells hinaus gedieh. Wachsarbeiten Permosers sind bisher überhaupt nicht bekannt geworden.

Neben den mit des Künstlers Namen versehenen Werken wurden auch zahlreiche ohne Bezeichnung aufgeführt, sei es, daß ihre Permosersche Herkunft anderweit bezeugt ist, sei es, daß diese sich aus stilistischen oder anderen Gründen nur vermuten läßt; auch wurden Werke, die dem Stile nach dem Künstler und seiner Schule nahe stehen, angeschlossen. Bisher fälschlich dem Permoser zugeschriebene Werke wurden als solche gekennzeichnet.

Eine zeitlich geordnete Übersicht derjenigen Werke, deren Entstehungszeit feststeht, bildet den Schluß dieses Kapitels.

A. Bildwerke in Stein.

1. Bautzen.

In dem katholischen Teile des Domes St. Peter der sogenannte Kruzifix-Altar, 1713—1714 mit einem Aufwande von 400 Talern errichtet, aus geschliffenem Gips (Alabaster?) von Permoser geschnitzt und 1717 mit Statuen der Maria und Johanna zu beiden Seiten des Kruzifixes ausgestattet. Davon ist heute nur noch das Kruzifix erhalten, über das Weiteres unten unter B 1 b zu finden ist. Vgl. BKD. XXXIII S. 22.

2. Berchtesgaden.

In der Franziskanerkirche marmorner Grabstein des am 7. September 1698 gestorbenen Bürgermeisters Ampthofer (Lesung unsicher) und seiner ihm am 14. Juli 1730 in den Tod gefolgten Frau Maria geb. Auer aus Salzburg. Die beiden ovalen Inschriftschilder sind verbunden und umgeben von barocken Rankenornamenten. Darüber neigen sich die beiden Wappen der Verstorbenen in Barockkartuschen gegeneinander, die gemeinsam gekrönt werden von einem geflügelten Stundenglase. Rechts und links der Wappen ruhen auf den Barockranken zwei derbgliederige Putten, die ihre



Grabstein des Bürgermeisters Ampthofer
zu Berchtesgaden

Photographie der Photographischen Anstalt Fernande zu Berchtesgaden



Köpfe auf Totenköpfe legen. Der ganze an der Wand befestigte Grabstein, der 1698 oder 1699 entstanden sein dürfte (siehe oben Kapitel 8), wird von drei geflügelten, pausbäckigen Engelsköpfchen getragen. Er ist bezeichnet mit B P; der eine Buchstabe steht im Geranke unter dem linken, der andere unter dem rechten Inschriftschilde. Die Inschrift des (in heraldischem Sinne) linken Schildes lautet:

Eß ligt alda begraben der Ehrnvuest und woll furnemme Herr Alexander Ampthofer, des Rhats gewester Bürgermaister und Verleger alhier in Berchtesgaden seel., welcher Ao 1698 den 7. Septemb. zwischen 3 und 4 vhr Nachmittag in 64. Jahr seines Alters nach langwürig ausgestandtener Unpäßlichkeit und empfangenen Hoch-Hevl. Sacramenten deß zeitlichen Todts verschiden Der Barmherzige Gott verleihe ihm und allen andern Christ-Catholisch abgestorbenen Seelen eine Trostreich und erfreuliche Auferstehung. Amen!

Die Inschrift des rechten Schildes, die wohl ganz oder teilweise später hinzugefügt ist, lautet:

Anno 1730 starb den 14. July in der Frühe zwischen 8 und 9 vhr Ihres Alters 77 Jahr des Herrn Alexandri Ambthofers geweste Ehe Consortin, die vill EhrenTugendsame Frau Maria ein gebohrne Aüerin[1]) von Salzburg seel., welche verordnet hat, sich gleichmessig hichero neben ihrem Ehewürth begraben zu lassen, deren auch der Allmächtige Güetig Gott samt allen Christ-Catholischen Glaubens verschieden Seelen di Ewige Fräudt und erwünschliche Seligkeit gnediglich verleihen wolle. Amen!

Der Grabstein wird als nur vermutliche Arbeit Permosers in „Die Kunstdenkmale Bayerns" Bd. I Th. 3 (1905), Bezirksamt Berchtesgaden, S. 2865 erwähnt. — Photographien davon im Pfarrarchiv Otting, in der Bibliothek des Kgl. Hauptstaatsarchivs zu Dresden und im Besitze des Verfassers dieser Arbeit.

3. Berlin.

a) In der 1730 infolge Blitzschlages niedergebrannten Peterskirche (zu Cölln) die marmorne Kanzel, durch den Brand mit vernichtet. Vgl. v. Heineken 1 S. 44 u. 2 S. 5. Nach Reinbeck (siehe unter b) S. 90f. stammte allerdings diese Kanzel, eine Stiftung des Königs von Preußen, von dem Hofbildhauer Johann Conrad Koch, der sie 1719f. schuf.

b) In derselben Kirche das Grabdenkmal des Medailleurs und Münzstempelschneiders Raimund Faltz (1658 bis

[1]) Da der zweite Teil des Namens, der auf der neuen Zeile steht, nicht mehr deutlich zu lesen ist, erscheint es nicht ganz ausgeschlossen, daß Bürgermeister Amthofers Frau aus der Kammerer Familie Aicher (Äucher) stammte, also mit Permoser verwandt war; vgl. oben Kapitel 6 unter 4. Der Grabstein würde dann diesen Familienbeziehungen seine Entstehung verdanken.

1703), nicht des Malers Elzheimer, aus Alabaster, „ein großes Werk“, das wegen seiner hervorragenden Schönheit viel Aufsehen machte und „das Vorbild für mehrere ähnliche, noch heute in der Petrikirche vorhandene Arbeiten“ wurde. Daß es „den berühmten Gedanken Shakespeares: die Geduld, die der Bekümmernis zulächelt“, verkörpert habe, ist nicht ganz zutreffend. Es wies zu beiden Seiten eines „schlanken Obelisken, der über dem üblichen, von einem (grinsenden) Totenkopf (mit Fledermausflügeln) getragenen Sarkophage“ aufragte, in loser Anordnung vier weibliche „Tugendfiguren“ auf, rechts (in heraldischem Sinne) die auf einem Gesimsstück sitzende „Geduld“ mit dem Lämmchen (das bei dem Brande der Kirche allein erhalten blieb), darüber, auf einem Vorsprunge des Obeliskenunterbaus stehend, den „Glauben“, ein großes Kreuz mit beiden Händen quer über die Brust haltend, links unten als Gegenstück zur Geduld die „Hoffnung“, mit den Beinen einen großen Anker umklammert haltend, darüber (als Gegenstück zum Glauben) die „Liebe“, ein kleines Kind mit der Linken liebevoll an die Brust drückend und mit den Falten ihres Gewandes einen vor ihr stehenden Knaben schützend. Zwischen den vier in Ausdruck, Haltung und Gewandung sehr anziehenden Frauengestalten saß, als Mittelpunkt des Ganzen, auf dem Deckel des nur angedeuteten Sarges der „Tod“, ein kahlköpfiger Mann mit langem Barte. Sein Gesicht war dem Obelisken oder der Gestalt des Glaubens zugewandt. In der Rechten hielt er die Sense, deren Blatt hinter dem Obelisken herumreichte, in der Linken, auf den Boden gestützt, das Medaillonbildnis des Verstorbenen. — Vgl. Reinbeck, Umständliche Nachricht von dem erschrecklichen Brande in der Königl. ResidentzStadt Berlin . . . . Pfingsttag 1730 . . . . (Berlin 1730), S. 86—88. — Nicolai III. Anhang S. 101 Anm. 2. — Iccander 1 S. 255. — Baden S. 253 (Brief Friedrich Nicolais an Hagedorn von 11. September 1758 mit Notiz aus Küsters Fortgesetztem alten und neuen Berlin I S. 507). — G. Müller S. 9f. — Scherm S. 28. — Borrmann, Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin (1893), S. 117 und 253. — Stiche des Denkmals von C. F. Blesendorf und von G. P. Busch (Abbildung Nr. 6 zu dem eben erwähnten Werke von Reinbeck).

c) Eine zur Zeit verschollene Gruppe Adam und Eva im sogenannten Bertramschen Garten, der nach seinem Vorbesitzer, dem 1780 verstorbenen preußischen Oberhofmarschall Grafen Heinrich Reuß IX., auch Reußischer Garten genannt wurde und in der Spandauer Vorstadt zwischen

Charité und Invalidenhaus an der Dammstraße lag (siehe über ihn Nicolai II S. 930f.) — Vgl. Nicolai Anhang S. 100. — v. Heineken 1 S. 68ff. — Scherm S. 28. — Schriftliche Auskunft des Königl. Haus-Archivs zu Charlottenburg. — Scherer S. 50f.

d) An der Lustgartenseite des Königlichen Schlosses die Hermen, die nach Gurlitt wegen ihrer stilistischen Verwandschaft mit den Hermen am Dresdner Zwinger „von Permoser stammen dürften." — Vgl. BKD. XXIff. S. 427.

4. Blasewitz bei Dresden.

Der Tambourinschläger in der Villa Emser Allee Nr. 6, von dem Altane des 1890 niedergerissenen Maxpalais stammend, wohin er von dem Zwinger-Torturme (innere Seite) gelangte. — Vgl. G. Müller S. 44. — Scherm S. 29.

5. Braunschweig.

Im Herzoglichen Museum Alabasterbüste des (1704 bis 1714 regierenden) Herzogs Anton Ulrich, schon von Tobias Querfurt in seiner 1711 erschienenen Schrift „Kurtze Beschreibung des fürstlichen Lustschlosses Saltzdahlum" erwähnt. — Vgl. Führer durch das Museum S. 39 Nr. 5. — G. Müller S. 21. — Scherer S. 51.

6. Charlottenburg.

In der Porzellankammer des Königlichen Schlosses sah Nicolai „zwey vortrefliche kleine Statuen von Balthasar Permoser" aus Marmor, nämlich

a) „den kleinen Herkules, der die Schlangen zerdrückt", wohl eins mit der „Statuette des jungen Herkules mit den Schlangen", die noch heute im Charlottenburger Schlosse steht und von Bergau Algardi zugeschrieben wird,

b) einen „Cupido, der seinen Pfeil auf einem Schleifstein schleift". Die Statue wurde mehrfach (auch von Nicolai) ungenau als „Cupido mit dem Bogen" oder ähnlich bezeichnet und nach Scherers ansprechender Vermutung von v. Heineken mit dem (im Königlichen Museum zu Berlin verwahrten) „bogenschneidenden Cupido" verwechselt, den Otto Magniot als „Compagnon" zu dem ebenfalls „bogenschneidenden Cupido" von François Duquesnoy schuf, in dem dieser letztgenannte Künstler die heute ebenfalls im Berliner Museum stehende Marmorstatue „bogenschnitzender Cupido" von Fiamingo getreulich nachbildete. Wer Scherers Vermutung nicht anerkennen will, muß zwei

verschiedene Permosersche Cupidos annehmen, einen pfeilschleifenden und einen bogenschnitzenden, wenn nicht gar drei! — Vgl. Nicolai III S. 1008 und Anhang S. 100f. — v. Heineken I S. 69. — R. Bergau, Inventar der Bau- und Kunstdenkmäler in der Provinz Brandenburg (Berlin 1885), S. 300. — Scherm S. 28. — Scherer S. 30—32.

7. Dresden.

a) Der Fliegende Saturn, im Volksmunde der Tod oder die Zeit genannt und mit verschiedenen Sagen in Verbindung gebracht, an dem 1873 durch das heutige Hotel Kaiserhof ersetzten sogenannten Brauerschen Hause in der Neustadt, gleich vorn rechts an der Augustusbrücke gegenüber dem Blockhause. Das Bildwerk stellte in doppelter Lebensgröße einen hageren, nur mit einem Lendentuche bekleideten Greis mit kahlem Haupte und langem Barte dar, in der rechten Hand eine Sanduhr (mit der Jahreszahl 1685), in der linken eine Sense (mit dem Namen „Joh. Ephraim Kunath") haltend und war aus mehreren übereinander liegenden Quadern herausgearbeitet, so daß es frei aus der Hausecke hervorragte. Dieses alte, 1788, 1830/1 und 1870 ausgebesserte Wahrzeichen Dresdens wurde 1874 beseitigt, in einen Schuppen unter einem Bogen der Augustusbrücke geworfen und damit dem Untergange preisgegeben. Kopf und Sense sollen sich in Privatbesitz befinden. Wahrscheinlich war der „Tod" das erste Werk, das Permoser in Dresden schuf; es sollte an den großen Brand vom 6. August 1685 erinnern, der fast die ganze Neustadt (damals noch Alten-Dresden genannt) vernichtete. — Vgl. Curiosa Saxonica, 66. Probe (Dresden 1733) S. 186f. — Gräve S. 518. — Dresdner Journal 1847 Nr. 297 und 298. — K. Winter in der „Constitutionellen Zeitung" 1853 Nr. 166—168 vom 21.—23. Juli (S. 660f., 665f., 670f.) und 1854 Nr. 278 vom 1. Dezember (S. 1116). — W. Schäfer, Deutsche Städtewahrzeichen, I (Leipzig 1858) S. 210—221 (daselbst auch die verschiedenen, zum Teil ganz ungereimten Sagen besprochen). — J. G. Th. Grässe, Der Sagenschatz des Königreichs Sachsen, 2. Auflage, I (Dresden 1874) S. 125. — C. Gurlitt im Dresdner Anzeiger 1877 Nr. 206. — G. M[üller] ebenda 1888 Nr. 214. — G. Müller S. 9. — Scherm S. 29. — BKD. XXIff. S. 669. — B. Judeich, Die Wahrzeichen Dresdens, in der Wissensch. Beilage der Leipziger Zeitung 1897 Nr. 47 S. 185—187. — R. Reichmann, Dresden im Wandel der Zeiten, II (Dresden, O. u. R. Becker, [1912]) S. 79—87. — Abbildung des Saturns bei Schäfer S. 212, des Hauses mit

dem Saturn bei Schumann 2 (nach einer alten Lithographie) und in der „Festschrift des Hauses Canzler (Hotel Kaiserhof)", Dresden 1895. — Eine getreue Nachbildung der Hausecke mit der schwebenden Figur, 1830 von dem Hofstukkateur Franz Papatschy auf Kosten des Antiquitätenhändlers Friedrich Hagedorn in gebranntem Ton hergestellt, besitzt das Dresdner Stadtmuseum.

b) 1717 war Permoser an der Ausschmückung einiger Zimmer der königlichen Residenz beteiligt und holte dazu persönlich mit seinem Gesellen Paul Egell Marmor aus Salzburg. Das Empfehlungsschreiben Augusts des Starken an den Erzbischof Franz Anton von Harrach in Salzburg (Hauptstaatsarchiv Dresden, Loc. 3057, Requisitionsschreiben 1700—1754, Bl. 16f.), lautet:

An den Ertzbischoff zu Saltzburg.

P. P. Wir geben Euer Libden hierdurch freundlich zu vernehmen, was Maßen uns unser in unseren Diensten befindliche[r] Bildhauer Balthasar Permoßer eine besondere Arth von feinen Marmor, welcher in Euer Libden Ertzbischoffthum gebrochen würde, vorgezeigt. Wann wir denn zur Außlegung und Außzierung einiger Zimmer hiervon eine gewisse Quantitaet zu haben Verlangen tragen, als ersuchen wir Eur Libden hiermit freundlich, Sie wollen bemeldten Balthasar Bermoßer, den wir nebst seinem Gesellen zu solchen Ende abgeschicket, diese Arth von Marmor nachzusuchen und hiervon soviel als zu unserm Bedürffnuß nöthig, brechen und, wie ohnedem bey fürstlichen Guth gewöhnlich, frey abführen zu lassen verstatten, und deßhalbr gemessen Befehl behörigen Orths ertheilen. Wir erkennen solche freundliche Willfährigkeit danknehmig und verharren Euer Libden zu freundlichen Gefälligkeiten willig und erböthig. Geben zu Dreßden am 11ten September 1717. A. R. — H. Gr. von Flemming.

Links unten steht auf dem Schreiben der Vermerk:

Am 13t. Sept. 1717 Balthasar Bermoßer erholt"

außerdem auf einem aufgeklebten Zettel:

Paß vor H. Balthasar Bermoßer und Pauluß Egell nacher Salzburg, Dreßden den 13ten September 1717. Am 13t. September 1717 Bermoßer selbst erholt. A. R. — H Gr. Flemming. Günther.

Vgl. G. Müller S. 11f. — Scherm S. 29.

c) Skulpturen am Zwinger.

1. Wallpavillon nach dem Zwingerteiche zu (Abbildung BKD. XXIff. S. 425).

α) Der die Bekrönung bildende Atlas oder Herkules mit Welt- (nicht Himmels-) kugel, auf der Fußplatte (Plinthe) links mit B P bezeichnet. Nachbildung auf dem gegenüberliegenden Südpavillon ebenfalls als oberster Abschluß an Stelle des 1849 mit dem alten Opernhause zu-

sammen verbrannten „Atlas mit kupferner Kugel" (von einem unbekannten Meister); das Gipsmodell dazu jetzt im Albertinum, Kellergeschoß. — Vgl. G. Müller S. 11 (der im wesentlichen hinsichtlich Permosers Anteil an den Zwingerskulpturen auf Niese fußt). — Scherm S. 29. — BKD. XXI ff. S. 429f.; daselbst S. 432 auch Abbildung. — Sponsel, Der Zwinger, Tafel 48.

β) Die zwölf, das Gebälk des ersten Geschosses tragenden Satyr-Hermen. „Die Männer zeigen in den Gesichtern den Ausdruck der Lüsternheit, Trunkenheit, Ermattung, Anstrengung, des Zornes . . . In der lebhaften Bewegung der Körper, der sorgfältig durchgearbeiteten Muskulatur, dem Schwung der ganzen Anordnung und zugleich der kecken, derben Sinnlichkeit der Erscheinung erweisen sich diese Arbeiten als ächteste Erzeugnisse Permosers" (Gurlitt). — Vgl. BKD. XXI ff. S. 427; daselbst S. 425 bis 430 auch sechs Abbildungen. — Sponsel, Der Zwinger, Tafel 45, 46 und 47 (dazu noch auf Tafel 44 die „Konsolen an den Rundgalerien des Zwingers", die auch von Permoser sein dürften).

2. Torturm nach der Ostraallee zu (Abbildung BKD. XXI ff. S. 439 und bei Sponsel, Der Zwinger, Tafeln 38 und 39).

α) Bacchus	in der	Nische	außen	rechts,
β) Vulkan	„ „	„	„	links,
γ) Ceres	„ „	„	innen	rechts,
δ) Flora (Pomona)	„ „	„	„	links.

G. Müller und Gurlitt schreiben diese vier lebensgroßen Sandsteinfiguren, die auch als Verkörperung der Jahreszeiten aufgefaßt werden, mit Bestimmtheit dem Permoser zu, ersterer wegen ihrer großen Ähnlichkeit mit den Braunschweiger Elfenbeinfiguren (siehe unten unter C 2 a), letzterer, weil sie „neben den Hermen des Wallpavillons und dem Atlas auf diesem wohl für die reifsten Erzeugnisse der Barockplastik am Zwinger" anzusehen sind. Scherer dagegen „scheint ihre Ausführung im Einzelnen allzu gering und handwerksmäßig, um sie diesem Künstler mit einiger Sicherheit zuweisen zu können." — Vgl. G. Müller S. 11. — Scherm S. 29. — BKD. XXI ff. S. 441; ebenda S. 440—443 Abbildungen aller vier. — Scherer S. 41.

3. Südpavillon, jetzt das Mineralogische Museum enthaltend (Abbildung des Pavillons BKD. XXI ff S. 447, Ansicht der Grotte darin nach einem Stiche von Zucchi bei Sponsel, Der Zwinger, Tafel 34).

α) In der Mittelnische des einst mit Vexierwässern ausgestatteten Grottensaals zu ebener Erde eine von vier Delphinen getragene Brunnenschale aus Marmor, 1832 in die Mitte des Wasserbeckens auf dem Zwingerwalle gebracht. Nach Gurlitt soll diese Schale früher im Untergeschosse des West- oder Uhrenpavillons (jetzt im Obergeschosse den Mathematischen Salon enthaltend) gestanden haben. Scherm machte aus der Schale eine Venus. — Vgl. G. Müller S. 11. — Scherm S. 29. — BKD. XXIff. S. 437.

β) In einer anderen Nische desselben Grottensaales ein überlebensgroßer Apollo mit geflügeltem Genius zu Füßen, aus Marmor, jetzt im Albertinum, seitlich der rechten, nach den Gipsabgüssen im Kellergeschoß führenden Treppe. Die Inschrift am Sockel der in lebhafter Bewegung wiedergegebenen Gestalt lautet buchstabengetreu:

Fri. Aug. König in Poln u. Churf. zu Sachs. hat aus den hiesigen LandtMarmor diese erste figur verfertigen lassen durch Balthasar Permoser von Salzpurg. hats gemacht ohne Muster in seinen 64igsten Jahr 1715.

Vgl. G. Müller S. 11 f. — Scherm S. 29.

γ) In einer dritten Nische dieses Grottensaals eine ebenfalls überlebensgroße Minerva aus Marmor, jetzt im Albertinum gegenüber dem eben genannten Apoll (linke Treppe); ein Putto spielt mit der Zunge des Medusenhauptes, das als Schild an der linken Hüfte der Göttin herabhängt. Inschrift:

B. P. hats gemacht in seinen 65igsten Jahr 1716.

Vgl. G. Müller S. 11 f. — Scherm S. 29. — Kleine Abbildung bei Sponsel, Der Zwinger, Tafel 34.

4. Galerie des nordwestlichen Hofflügels, nördliche, an das sogenannte Nymphenbad sich anlehnende Seite. Nach G. Müller S. 88 gingen die vier in BKD. XXI ff. S. 443 als Nummern 11—14 aufgeführten Satyrn wahrscheinlich ursprünglich „auf Permosersche Entwürfe zurück", wurden aber „im Siebenjährigen Kriege von preußischen Schildwachen mutwilliger Weise zerstört" und 1787/88 von Th. J. Wiskotschill erneuert.

5. Nymphenbad (Abbildungen BKD. XXI ff. zwischen den Seiten 452 und 453 und bei Sponsel, Der Zwinger, Tafel 36, 48 und 49).

a) In den Nischen zehn Sandsteinfiguren, nämlich acht Nymphen, 2,5 m hoch, und zwei Bacchen, 1,85 m hoch. Als „reifste Erzeugnisse des deutschen Barock", die „die volle Beherrschung der Massen, der hochgesteigerte Idealismus der überreichen Form, die nie ermattende Lebens-

kraft in der Behandlung der Glieder und des Gewandes auszeichnet, dürften sie auf Permoser zurückzuführen sein" (Gurlitt). — Vgl. BKD. XXIff. S. 452f.

b) Auf der Attika zu beiden Seiten der Kaskade zwei stark verwitterte, von Sponsel Permoser zugeschriebene Sandsteingruppen: Neptun mit Weib auf einem Seepferd und Triton mit Weib, „das einen Mantel um sich schwingt". — Vgl. BKD. XXIff. S. 454. — Abbildung bei Sponsel, Der Zwinger, Tafel 50.

d) Im Großen Garten unter freiem Himmel.

Ehemals daselbst vier Bildwerke, die kaum (wie Gottschalk vermutete) von Friedrich dem Großen nach Berlin oder einem seiner Schlösser entführt worden sein dürften, da sie sich sonst dort noch finden müßten, sondern wohl, wie Hasche I S. 149 angibt, „1756 im Kriege leider zerschlagen wurden", nämlich

α) Fischhaltender Mohr aus schwarzem Marmor mit weißen Adern, die Augen aus weißem Marmor eingesetzt,

β) Mohrin mit Kind, ebenfalls aus schwarzem Marmor mit eingesetzten weißen Marmoraugen,

γ) Mildtätigkeit oder Mütterliche Liebe,

δ) Malerei und Bildhauerkunst, zwei sich umarmende Frauengestalten nebst Büste eines Greises, der die Züge Permosers gezeigt haben soll.

Vgl. v. Hagedorn 1 S. 331 Anm. c. — v. Heineken 1 S. 69 Anm. — Gottschalk S. 149. — G. Müller S. 19. — Scherm S. 34.

Ferner

ε) Apotheose Augusts des Starken in Sandstein (siehe im Folgenden unter e) und

ζ) wahrscheinlich die drei noch vorhandenen, ungefähr 1,80 m hohen Sandsteinstandbilder an der Bühnenbrüstung des sogenannten Naturtheaters südwärts vom Palaisteich, nämlich

Trunkener Bacchus mit Faunkind zur Rechten,

Tanzender Satyr mit Kind auf der rechten Schulter,

Pan, eine Maske vor das Gesicht haltend.

Diese drei derben Barockarbeiten gehören, wenn sie nicht von Permoser selbst sind, zum mindesten seiner Schule (etwa Kirchner) an (Gurlitt). Hinten auf dem Mantel des Pan scheint der Name BALTHASAR gestanden zu haben. — Vgl. BKD. XXIff. S. 487f.

e) Im Palais des Großen Gartens (Museum des Kgl. Sächsischen Altertumsvereins)

α) im Mittelsaale des Erdgeschosses die Apotheose Augusts des Starken in Sandstein, mit „Balthasar Permoser" bezeichnet, „ein Beweis, daß der sonst eigensinnige Künstler, welcher seinen Namen just nicht jedem seiner Werke eingrub, dieses eben nicht für sein schlechtestes hielt" (Gräve S. 512), bis 1839 im Parke des Rittergutes Oberlichtenau bei Pulsnitz, bis 1909 im Großen Garten stehend, seitdem im Altertumsvereinsmuseum. — Vgl. den vorausgegangenen Aufsatz „Permosers Apotheosen . . ." (a. a. O. S. 301—331).

β) im Südsaale Alter Mann, Sandsteinstatue, 1,30 m hoch. Der Mann hält in der Linken eine Fruchtschale, während er mit der Rechten seinen Mantel rafft. „Die Arbeit steht jenen im Zwinger und der Art des Permoser nahe" (Gurlitt). — Vgl. BKD. XXIff. S. 474.

γ) ehemals im Hauptsaale des Obergeschosses auf dem ringsherum laufenden Wandsimse, seit 1910 im Barocksaale des Kgl. Kunstgewerbemuseums zu Dresden, vier die Jahreszeiten darstellende Marmorköpfe, die Berling wegen ihrer lebensvollen Auffassung und trefflichen Durchführung Permoser oder seiner Schule zuzuschreiben geneigt ist.

δ) in der Sammlung des Kgl. Sächsischen Altertumsvereins Johannes der Täufer und Moses (siehe hier unter i α und β).

f) In der Katholischen Kirche

α) in der Gruft Christus am Schandpfahl oder Ecce homo, überlebensgroße Figur aus braunrotem Marmor, „von außerordentlicher Feinheit in der Beobachtung der Muskulatur und kraftvollem Empfinden", „ein hervorragendes Erzeugnis wohl des Balthasar Permoser von 1721" (Gurlitt). Das Werk, das in der alten Hofkirche oberhalb des Taufsteines stand, ist möglicherweise eins mit A 19c oder, wenn die Angabe Ilgs „aus sächsischem Marmor" stimmt, eine frühere Ausführung davon. — Vgl. Ilg 1 S. 118. — Scherm S. 37. — BKD. XXIff. S. 245f.; daselbst S. 246 auch eine Abbildung.

β) in der Taufkapelle an der Nordseite des Schiffes Johannes der Täufer, überlebensgroße Figur in weißem Marmor, von B. Leplat, Recueil des marbres (Dresden 1733 ff.), fälschlich Giovanni Lorenzo Bernini zugeschrieben. — Vgl. Scherm S. 37. — BKD. XXI ff. S. 237f. mit Abbildung.

g) Auf dem Alten katholischen Friedhofe in der Friedrichstadt gegenüber dem ehemaligen Marcolinischen Palais

α) Grabmonument eines Unbekannten in Sandstein,

1,60 m hoch, trauernde weibliche Gestalt mit Krug in der Rechten und weinendem Putto zu Füßen, „stark bewegte, im Ausdruck übertriebene Arbeit im Stile Permosers“ (Gurlitt). — Vgl. BKD. XXI ff. S. 256 mit Abbildung.

β) Kreuzigungsgruppe (Abnahme Christi vom Kreuze) auf des Künstlers eigenem Grabe, „ein gemeißeltes Gemälde, in dem wilde Manier mit echtem Gefühl seltsam durcheinandergeht“ (Justi), aus Sandstein (nicht Marmor, wie vielfach angenommen worden ist), 3,42 m hoch, 1,35 m breit, 1888 auf Veranlassung der Dresdner Kunstgenossenschaft von den Bildhauern Hugo Spieler und Julius Schurig wieder instand gesetzt. Die auf der Rückseite befindliche, für das Leben Permosers wichtige Inschrift (zusammen mit der von dem Gelegenheitsdichter J. G. Kittel verfaßten Inschrift, die nicht verwendet wurde) abgedruckt bei Müller und in den BKD.; siehe das Nähere oben in Kapitel 9. — Vgl. Schumann 1 (mit Abbildung). — G. Müller S. 14—17. — Scherm S. 36. — Justi I S. 249. — BKD. XXI ff. S. 257—259 (mit großer Abbildung). — Kunstchronik XXIII (1888) Sp. 356.

h) Auf dem Annenfriedhof

Grabmal der Familie Petritz (des 1721 verstorbenen Annenkirchenkantors Johann Christoph Petritz, des 1726 verschiedenen Kreuzschulkantors Basilius Petritz usw.), 2,17 m hoch, 1,05 m breit. Es zeigt rechts und links der Inschriftplatte auf schlichten Postamenten zwei weibliche Gestalten, die zu dem über der Mitte der Platte aufragenden Gekreuzigten inbrünstig emporblicken. „In der lebhaften Bewegung der Frauengestalten, dem flächigen, groß gedachten Faltenwurf steht das Werk dem Permoser nahe“ (Gurlitt). — Vgl. BKD. XXI ff. S. 183 f. mit Abbildung.

Während dieses Grabmal, auch seines ganzen Aufbaus wegen, mit größter Wahrscheinlichkeit Permoser selbst zuzuschreiben sein dürfte, stammt wohl das Grabdenkmal des Hofbildhauers Johann Christian Kirchner († 1732, also in demselben Jahre, wie Permoser) mit seinem eigentümlichem Beiwerk (BKD. XXI ff. S. 203 f. mit zwei Abbildungen) mit Sicherheit nicht von dem Künstler selbst, sondern gehört nur seiner Schule an.

Natürlich ist es sehr wohl möglich, daß noch das eine oder andere Grabdenkmal in Dresden oder sonst in Sachsen, das die Merkmale Permoserscher Kunst trägt, nicht nur von einem seiner Schüler, sondern von dem Meister selbst herrührt; vgl. dazu außer den verschiedenen Bänden der BKD. vor allem noch das zunächst leider nur handschriftlich vor-

liegende, mir vom Verfasser freundlichst zur Einsicht vorgelegte Werk von Dr. Otto Rudert, Das Grabdenkmal im Kurstaate und Königreiche Sachsen, Band I (bis 1660), Band II (bis 1912), dazu zwei entsprechende Bände photographischer Aufnahmen.

i) In der Friedrichstädter Kirche

α) Johannes der Täufer, 1,25 m hohe Sandsteinfigur, und

β) Moses, 1,13 m hohe Sandsteinfigur, beide bis 1882, wo sie Aufnahme in die Sammlung des Königl. Sächsischen Altertumsvereins fanden (Invent.-Nr. 2641 und 2642), rechts und links vom Altar auf Konsolen angebracht, „derbe Werke im Stile der Schule Permosers" (Gurlitt). — Vgl. BKD. XXI ff. S. 268.

k) „Im Gärtnerschen Hause auf dem Altan vor der Judenschule" das sogenannte „Denkmal der wiederauferstandenen Goldschmiedfrau". Über das Gärtnersche Haus, das ungefähr an Stelle des heutigen Gasthauses „Stadt Petersburg" hinter der Frauenkirche stand, siehe oben Kapitel 10. Das über dem Eingangstor angebrachte Denkmal bestand in einem trefflich gearbeiteten Steinrelief: Minerva im Kreise einer Schar Kinder, von denen die rechter Hand allerhand nützliche Dinge, die linker Hand ausgelassenen Kurzweil trieben. Es verschwand, nachdem bei der Beschießung Dresdens 1760 durch eine von der Kuppel der Frauenkirche abspringende Kanonenkugel der Minerva der Kopf abgerissen und das Bildwerk auch sonst stark beschädigt worden war. — Die Sage von der „wiederauferstandenen Goldschmiedfrau", d. h. von Georg Goldschmits Frau geb. Geiss, die als Scheintote begraben, aber von einem räuberischen Totengräber aus ihrem Starrkrampfe erlöst wurde, zu den Ihren zurückkehrte und noch sieben Kindern das Leben schenkte, wurde auf das Permosersche Relief (nachweislich bald nach seiner Entstehung Anfang der neunziger Jahre des 17. Jahrhunderts) von dem „Jorge Goldschmits Hausfraw" geltenden Grabsteine übertragen, der sich „an der äußeren Wand der alten Frauenkirche neben der Sakristei" noch 1714 befand, aber 1716 verschwand, als die alte, baufällige Kirche abgetragen wurde. — Vgl. J. G. Th. Gräße, Der Sagenschatz des Königreichs Sachsen, 2. Aufl., I (Dresden 1874) S. 107 f., und die daselbst angegebene Literatur; dazu noch Hasche im Magazin der Sächsischen Geschichte I (1784) S. 150, W. Schäfer, Deutsche Städtewahrzeichen, I (Leipzig, J. J. Weber, 1858) S. 167—172 (wo der alte Grabstein, aber nicht das Permosersche Relief abgebildet ist), Ilg 1 S. 119 und Scherm S. 35 Anm. 35.

l) Im „Ertelschen Garten der Friedrichstädter Allee“[1]) (später Pöppelmann, noch später dem Wachsbleicher Sack gehörend und wahrscheinlich eins mit der späteren „Wachsbleiche“ an der Prießnitz-, jetzt Wachsbleichgasse) zwei Standbilder von italienischem Marmor, nämlich ein

Saturn und eine

Venus mit dem Kupido, von Hasche im Magazin der Sächsischen Geschichte II (1785) S. 655 als noch vorhanden genannt, seitdem verschwunden, vielleicht 1813 zugrundegegangen. — Vgl. G. Müller S. 19. — Scherm S. 34.

m) In dem noch zu ermittelnden „Kretzschmarschen Garten vor Neustadt“ ehemals zwei vortreffliche Statuen:

Ceres und Merkur,

aber 1813 von den Franzosen zerstört. — Vgl. M. B. Lindau, Geschichte der Haupt- und Residenzstadt Dresden, II (1862) S. 282. — Scherm S. 34.

n) Im Königl. Kunstgewerbemuseum die „Vier Jahreszeiten“ in Köpfen; siehe oben unter A 7 e γ.

o) An einem unbekannten Orte, aber doch wohl in Dresden „die das hinscheidende Jahr mit einem Kusse verabschiedende Zeit“. — Vgl. Gräve S. 509.

p) Die Viktoria des Brunnendenkmals am Jüdenhofe, von Knebel „zu den Schöpfungen Permosers gezählt.“ Außer stilistischen Gründen spricht aber wohl auch die Geschichte des Brunnens gegen die Permosersche Herkunft; denn der Brunnen, der ursprünglich vor der Salomonis-Apotheke auf dem Neumarkte stand und zur Erinnerung an den Westfälischen Frieden begonnen wurde, erhielt, als er nach dem Entsatze von Wien auf diesen Sieg Johann Georgs III. und seiner Mithelfer bezogen wurde, die Bekrönungsfigur an Stelle der alten, zwischen 1651 und 1678 entstandenen Irene (weibliche Figur mit entblößtem Oberkörper und einem großen Zweige in den Händen). Permoser kam aber erst fünf bis sechs Jahre später nach Dresden, wie oben in Kapitel 5 nachgewiesen ist. – Vgl. Knebel S. 96. — BKD. XXXI ff. S. 626f. mit Abbildung.

Elstra, nordöstlich Dresden.

a) Wiederholung der Apotheose Augusts des Starken in der Mitte des mit Bäumen eingefaßten Platzes vor dem Schlosse. Vgl. den vorausgegangenen Aufsatz „Permosers Apotheosen....“ (a. a. O. S. 322ff.).

[1]) Heute Ostraallee.

b) Atlas mit der Erdkugel auf den Schultern, im Parke hinter dem Schlosse. Siehe ebenda.

9. Florenz.

a) Über dem Haupteingange der 1592 den Theatinern eingeräumten und 1604—1648 erneuerten Kirche St. [Michele e] Gaetano (auf dem Stiche bei Richa zu S. 191 S. Michele agl'Antinori genannt) aus Marmor das „Wappen der Religion" (auch als „Wappen der Theatiner" bezeichnet), ein lateinisches Kreuz mit barocker Umrahmung, flankiert von zwei auf dem Gesims des Portals sitzenden sinnbildlichen Frauengestalten, überlebensgroß, rechts (in heraldischem Sinne), die erhobenen Hände gefaltet und vertrauensvoll gen Himmel blickend, der Glaube, mit dem Anker zur Seite, links die Liebe, mit der Rechten abwärts weisend, mit der hoch erhobenen Linken das Gewand haltend. Daß diese beiden Figuren (und vermutlich auch das Wappen) von Permoser stammen, lehren folgende Zeugnisse, die zugleich jeden Zweifel darüber beseitigen, daß dieser Künstler in Italien meist Baldassare Belmosel (Belmossel, Delmosel usw.) Fiammingo oder kurz Baldassare Fiammingo genannt wurde (siehe oben Kapitel 4): Giuseppe Richa, Notizie istoriche delle chiese fiorentine, III (Florenz 1755) S. 211 („Baldassarre Fiammingo fece l'arme della Religione e la Statua di S. Gaetano"). — L. F. M. G. Gargiolli, Description de la ville de Florence et de ses environs, I (Florenz 1819) S. 247 („Elle [la façade] a trois portes dont la principale est surmontée de deux statues représentant la foi et la charité, sculptées par Balthasard Belmosel flamand. On voit au milieu les armoiries de l'ordre teatino. Au dessus des portes latérales se trouvent deux niches, dont celle à droite est ornée d'une statue de St. Caïetan, de ce même Balthasard"). — F. Fantozzi, Nuova guida della Città e Contorni di Firenze (Firenze 1842), S. 529 („Le due statue della Fede e della Carità che sono sul frontespizio della porta maggiore e che pongono in mezzo lo stemma dei Teatini, furono eseguite da Baldassarre Fiammingo unitamente a quella di S. Gaetano ...."). In dem „Nuova Guida .... di Firenze" von 1843 ist S. 139 der Name des Künstlers weiter zu „Baldassarre Delmosel Fiammingo" verstümmelt. — Eine Photographie der ganzen Kirchenschauseite (19.5 : 26 cm) ist in der Edizione Alinari zu Florenz als Nr. 4742 zu finden.

b) An der Schauseite derselben Kirche über dem (heraldisch) linken Nebeneingange in einer barock gehaltenen

Nische das überlebensgroße Standbild des heiligen Kajetan. Der meisterhaft Dargestellte, ein Mann in vorgerückten Jahren mit ernstem, bartumrahmtem Gesichte, trägt einen langen, bis auf die Füße herabwallenden Talar (Theatiner-Tracht), der an der Brust offen steht. Die rechte Hand hat er beteuernd auf die Brust gelegt, die linke an den Talar. Ein Putto mit Fackel steht an seiner linken Seite. Der Körper ist halb nach links gedreht, der etwas nach rechts geneigte Kopf blickt geradeaus (alles heraldisch genommen). — Das Gegenstück über dem linken Eingange stellt den heiligen Andreas Avellino dar, wie er eben in ein von einem nackten Knaben gehaltenes Buch schreiben will, und ist von Francesco Andreozzi Fiorentino, während das die ganze Schauseite krönende und von Putten gehaltene Kardinalswappen von Carlo Marcellini ist. — Vgl. dieselben Quellenstellen und dieselbe Photographie, wie unter a).

c) In der heute nicht mehr vorhandenen, wohl in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts abgetragenen Kirche S. Elisabetta delle Convertite ein verschollener Gekreuzigter Christus, der übereinstimmend in allen Quellen als Arbeit Permosers bezeichnet wird und wohl nicht als Kruzifix, sondern als Marmorrelief zu denken ist. — Vgl. G. Richa a. a. O. IX (1761) S. 94 („Sonovi altre due piccole Capelle, che mettono in mezzo l'Altar Maggiore sollevato con alquanti gradini dal pavimento, dove, in vece della tavola aulica, posa un Crocifisso lavorato da Baldassar Fiammingo"). — Gargiolli a. a. O. II (Florenz 1819) S. 182 („Le maître-autel est orné d'un Cruzifix, ouvrage de Balthasard Belmosel flamand"). — Fantozzi a. a. O. (1842ff.) S. 697 („All' altare maggiore è soprapposto un Crocifisso in rilievo scolpito da Baldassarre Belmossel fiammingo").

d) Nach Richa a. a. O. X (Florenz 1762) S. 62 arbeiteten „Baldassare" und Giovanni Battista Foggini gemeinsam („in compagnia") das große, wundervolle Hochrelief der Chiesa del Carmine, das sich am Altare der (1683 vollendeten) Cappella Corsini befindet und den heiligen Andreas Corsini darstellt, wie er, auf Wolken schwebend, von Engeln zum Himmel getragen wird. Der ziemlich ausführliche Führer „Firenze aulica e moderna illustrata" VIII (Firenze, Follini e Rastrelli, 1802) S. 103, Gargiolli a. a. O. II (1819) S. 175, Fantozzi a. a. O. (1842) S. 708, J. Burckhardt in seinem Cicerone, 1. Aufl. (1855) S. 712b (und so in allen späteren Auflagen bis zur 10. von 1910), namentlich aber Keyßler, der 1729/30 in Florenz war und Foggini besuchte, in seinem Buche

„Neueste Reisen" (Neue Auflage, Hannover 1751, I S. 383) und Filippo Baldinucci in seinen „Notizie de' professori del disegno da Cimabue", Band VI (Firenze 1728) S. 352, schreiben das Relief freilich, wie die beiden anderen dazugehörigen, allein dem Giovambatista Foggini zu, einem Neffen des 1683 gestorbenen Bildhauers Jacopo Maria Foggini. — Photographie 18½ : 24½ cm des Reliefs in der Edizione Alinari Pe Ia Nr. 2064.

e) Einzelne Teile der Decken des Palazzo Pitti nach der auf keinen urkundlichen Zeugnissen, sondern lediglich auf Stilvergleichung beruhenden Vermutung C. Gurlitts in seinem „Andreas Schlüter" S. 24.

10. Freiberg in Sachsen.

Im südlichen Teile der ehemaligen Allerheiligen-Kapelle des Domes Marmorgrabmal der beiden aus dem dänischen Königshause stammenden Schwestern Anna Sophia, Gemahlin Kurfürst Johann Georgs III. († 1717), und Wilhelmine Ernestine, Gemahlin Kurfürst Karls von der Pfalz († 1706), die größte erhaltene Schöpfung Permosers, 1811 aus der Kapelle des (damals zur Strafanstalt umgewandelten) Schlosses Lichtenburg bei Prettin an der Elbe (südöstlich Wittenberg) überführt. Das als Gruftpforte gestaltete Denkmal in schwarz- und weißem Marmor mit vergoldeter Tür weist in echt barocker Anordnung folgenden Figurenschmuck in weißem Marmor auf:

a) rechts von der Türe (in heraldischem Sinne) lebensgroße weibliche Gestalt, als „Mutterliebe" oder „Charitas" bezeichnet, ein Kind auf dem linken Arme tragend, ein anderes, weinendes mit der rechten Hand an sich drückend. Am Sockel der Figur, in der der Künstler vielleicht die eine Fürstin verkörperte, die Bezeichnung „Balthasar Permoser von Saltzburg hats gemacht im Jahre 1703 u. 4".

b) links entsprechende weibliche Gestalt, „Fürstliche Güte" (Demut, Mildtätigkeit) oder „Abundantia" genannt, sich mit der Rechten auf ein großes Füllhorn stützend und im linken Arme zwei Kronen haltend, während ihr Haupt Lorbeer schmückt, vielleicht die andere fürstliche Schwester darstellend.

Schon Heuchler (siehe unten) betonte, daß „die ausdrucksvollen, doch eigentümlichen Gesichtszüge auf Porträtähnlichkeit beider Schwestern hindeuten." Nach der Stellung der Wappen würde die weibliche Figur links (mit den Kronen im Arm) die Kurfürstin von der Pfalz darstellen, die rechte dagegen

die Kurfürstin Anna Sophia von Sachsen mit ihren beiden Söhnen Johann Georg IV. und August dem Starken. Der Vergleich der Statue mit den beiden Bildnissen dieser Fürstin in dem Werke „Fürstenbildnisse aus dem Hause Wettin" (Dresden 1906), Tafel 49 (dazu Text Nr. 124) und Textbild 51 zu Nr. 125, führt zu keiner sicheren Entscheidung der Frage.

c) auf der rechten Türecke, an den die Türe bekrönenden Sarkophag angelehnt, der mit Inschriften versehen ist und eine Urne trägt, „der Glaube" oder „die Religion", eine sitzende weibliche Gestalt mit Kreuz, Kelch und Hostie.

d) links als Gegenstück dazu „die Buße" oder „die Reue", ein mit beiden Händen sein Haar raufendes, „heulendes" Weib.

e) rechts auf dem über dem Sarkophage mit seinen beiden Seitengestalten sich wölbenden Bogen ein liegender Kinderengel mit Buch und Posaune als Versinnbildlichung des „Jüngsten Gerichts" oder des „Nachruhmes".

f) links eine entsprechende, auf dem Rücken liegende Engelsgestalt, die, von Schlangen umwunden, den „Tod" oder den „Sündenfall" bedeuten soll.

g) über e) rechts in dem das Ganze nach oben abschließenden Giebeldreieck, dessen Mitte von dem gekrönten Doppelwappen der beiden Fürstinnen mit einem lorbeergeschmückten Totenkopf darunter und einem geflügelten Engelsköpfchen darüber eingenommen wird, der „Tod" oder die „Hölle", durch einen Putto mit Totenkopf wiedergegeben.

h) über f) links von dem Wappen die „Auferstehung" oder der „Himmel", ein Putto mit zum Himmel erhobenen Armen.

Den Marmor zu dem Denkmale schenkte August der Starke seiner Mutter Anna Sophia; vgl. das Rentkammer-Rescript vom 15. September 1715, Lok. 7044 Band XXII Nr. 2149:

Demnach Wir unserer hochgeehrten Frau Mutter Gnaden allen den zu Erbauung eines Epitaphii und tombeau zu Lichtenburg erforderlichen, ingl. [zu] einem Camin mit doppeltem Aufsatz und Bancalen[1]) in Fenstern daselbst benöthigten bunten Marmor, so theils von dem auf hiesiger (d. h. Dresdner) Vestung vorhanden gewesenen Vorrath bereits dazu genommen, theils auch aus denen Brüchen gehauen, geschenket, und daß solcher sowohl ohne Entgeld passiret, alß das darauf verwendete Beraum, Brech-, Schneide- und Spizer-

[1]) „bancale" nach Brinckmeiers Glossarium diplomaticum I (1850) S. 252 eigentlich ein Teppich, der über eine Bank gebreitet wird, dann wohl auch die Bank selbst.

lohn samt den Stäagen und Gezau-Unkosten aus Unserer Renth-Cammer vergnüget .... werden sollen, in Gnaden verwilliget haben, Alß ist hiemit Unser gnädigstes Begehren ...., daß diesem Unserm Befehle also nachgelebet werde ....

Vgl. G. E. Benseler, Geschichte Freibergs und seines Bergbaues (Freiberg 1853), S. 1232—1234 (außer der Beschreibung des Grabmals genaue Schilderung der Überführung des über 300 Zentner schweren Kunstwerks auf 9, von 57 Trainpferden und bisweilen noch 20 Vorspannpferden gezogenen Wagen den 22.—26. September 1811 über Torgau, Belgern, Strehla, Meißen und Nossen nach Freiberg, des feierlichen Empfangs durch die Bürgerschaft und der Feier im Dome). — E. Heuchler, Der Dom zu Freiberg (Freiberg 1862), S. 44—46 (mit Beurteilung des künstlerischen Wertes der Figuren und der wohl nur von einem einfachen Maurer ohne künstlerisches Verständnis geschaffenen Architektur). — BKD. III S. 57—58 (mit drei flüchtigen Federskizzen). — Müller S. 10 und 19. — Scherm S. 36. — Knebel S. 95f. — Schöne Aufnahme in Lichtdruck 21:27 cm im Verlage von Hans Irmler, vorm. Sander'sche Buchhandlung, Freiberg i. Sa. (ein Exemplar u. a. im Besitze des Verfassers dieser Arbeit).

11. **Gautzsch** bei Leipzig.

Im Rittergutsparke ein Bacchus. Siehe unter A 27a.

12. **Hermsdorf** nördlich Dresden.

Im Schloßparke

a) „an der Gartenmauer hinter dem Schlosse angelehnt" ein „nach rechts mit den beiden Armen zum Schlage mit der Keule ausholender Herkules" in Sandstein, sehr verstümmelt, ohne die abgebrochenen Füße ungefähr 1,70 m hoch, „derbe Arbeit in der Art Permosers" (Gurlitt).

b) „rückwärts an ein Postament gelehnt" Apollo mit Leier in der Linken, ebenfalls stark beschädigt, „flotte Arbeit gleicher Herkunft" (Gurlitt). — Vgl. BKD. XXVI S. 24.

13. **Hubertusburg,** Königl. Jagdschloß südöstlich Leipzig.

a) Als Permoser von seiner 1725 angetretenen dritten Reise nach Italien (siehe oben Kapitel 8) zurückkehrte, erhielt er nach G. Müller S. 13f. den Auftrag, für die 1721—1726 gebaute Kapelle, die bei der späteren Erweiterung des Schlosses 1739—42 völlig umgebaut wurde, verschiedene Bildhauereien zu liefern, und zwar für die Kanzel Skulp-

turenschmuck, für die Wände Reliefs und (später) für den Hochaltar eine große Marmorgruppe.

α) Des ersten Auftrags entledigte sich der Künstler wohl durch den fast lebensgroßen, aus Stuckmarmor in Hochrelief gebildeten Engel, der die in feinstem Rokoko ausgeführte Kanzel trägt und zur Seite ein Engelchen hat mit dem Spruchbande: „Quasi tuba ex alta vocem". — Vgl. BKD. XXVII S. 135 mit Abbildung der Kanzel vor S. 133.

β) Von den Stuckreliefs an den Wänden dürften mit G. Müller auf Permoser zurückzuführen sein

1. an der Brüstung des halbkreisförmigen Orgelchors die vier Evangelisten mit ihren Erkennungszeichen, als Hochreliefs weit aus den Brüstungsfeldern hervorspringend und „in etwas gespreizter Haltung über Wolken thronend" (Gurlitt). — Vgl. BKD. XXVII S. 134.

2. das Relief in Stuckmarmor Christus, die Weltkugel segnend, oder Salvator mundi, Bruststück mit Engelskopf, links (!) vom Altar (heraldisch genommen) in dem Bogen, der den Chorumgang von dem Schiffumgange trennt. — Vgl. G. Müller S. 14. — Scherm S. 37. — BKD. XXVII S. 135 unter d), dazu Abbildung hinter S. 132.

3. das Relief in Stuckmarmor, das das rechte Gegenstück zu dem vorigen bildet und Die Himmelfahrt Mariae, von Engeln umgeben, zum Gegenstand hat. Maria ist dargestellt als „Himmelskönigin mit Sternenkranz um das Haupt, den Fuß auf die Mondsichel gesetzt, welche, wunderlich genug, das Profil eines grämlich drein schauenden Gesichtes zeigt" (Müller). — Vgl. G. Müller S. 14. — Scherm S. 37. — BKD. XXVII S. 135 mit Abbildung hinter S. 132.

γ) Die Altargruppe stellte Permoser, wenn Müller recht hat, zunächst in Gips her, wurde aber an der Ausführung in Marmor durch den Tod gehindert. Deshalb strich man das Gipsmodell, das wohl in der alten Kapelle aufgestellt wurde, mit weißer Ölfarbe an und gab ihm durch Überziehen mit glänzendem Firniß das Ansehen von Marmor. Die Gruppe stellte „die Jungfrau Maria mit dem Kinde auf dem Schoße dar; zu ihrer Rechten der heilige Joseph, links der heilige Franz Xaver, durch Stola, Rochette und am Boden liegendes Piretum, sowie den auf dem aufgeschlagenen Evangelienbuche ruhenden, vergoldeten Lilienstengel genügend als jener Heilige charakterisiert. Die auf einem Throne sitzende Jungfrau war (Müller: ist) von wunderbar schönem Ausdruck, ebenso das liebliche auf ihrem Schoße stehende Christuskind, welches sich nach dem Heiligen, der verzückt

zu ihm emporschaut, hinwendet[e]. Einen glücklichen Gegensatz zu dieser Figur bildet[e] der sinnend vor sich hinblickende heilige Joseph, auf seinen vergoldeten Stab sich stützend" (Müller S. 14). Dieses unvollendete Werk Permosers, das letzte seiner Hand, wurde offenbar in der neuen Kapelle nicht wieder verwendet, sondern durch die heute noch den Hauptaltar zierende „Santa conversazione" ersetzt, die Gurlitt als den Höhepunkt von Matiellis Kunst bezeichnet; genaue Beschreibung dieses „einen sehr bemerkenswerten Vorläufer der klassischen Bildnerei des 19. Jahrhunderts" bildenden „Meisterwerkes ersten Ranges", das in seiner ganzen Anordnung und seinen Einzelheiten nicht unwesentlich von dem Permoserschen Entwurfe, wie ihn Müller beschreibt, abweicht, siehe BKD. XXVII S. 134, dazu Abbildung hinter S. 132.

b) In dem weiten, vom Schlosse und seinen beiden Seitenflügeln umgebenen Hofe die vier Jahreszeiten, vier 2 m hohe Sandsteinfiguren, „die den Arbeiten Permosers nahe stehen" (Gurlitt). Die 1,50 m hohen Steinsockel sind „mit Reliefgehängen ganz in der Art jener des Dresdner Zwingers geschmückt". Der „Herbst", ein nackter Bacchus, ist nur eine Wiederholung der Figur am Naturtheater des Dresdner Großen Gartens. — Vgl. BKD. XXVII S. 128.

14. Leipzig.

a) Die vier „halb kolossalischen" Sandsteinfiguren Jupiter, Mars, Venus und Juno, die einst die von Blumenparterres eingerahmte, vertieft liegende „Terrasse" in der Mitte des fächerförmig angelegten Apelschen, später Reichelschen Gartens zierten. Der Garten wurde von Jonas Barinsky angelegt, von dessen Schwiegersohn Andreas Dietrich Apel 1701/02 bedeutend erweitert und 1717 von dem Architekten David Schatz künstlerisch ausgestaltet, in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts aber aufgeteilt, so daß die nachmalige Dorotheenstraße mitten hindurch führte. Daß August der Starke den Garten für Apels Gemahlin Dorothea Elisabeth geborene Barnicke († 1727) habe anlegen lassen, wie G. Müller und andere behaupten, ist eine von Wustmann widerlegte Fabel. Über die vier ziemlich grob gearbeiteten, weit überlebensgroßen Sandsteinfiguren, sagt Leonhardi mit starker Anlehnung an Schulz (siehe unten):

Am Eingange des Reichelschen, ehemaligen Apelschen Gartens stehen die vier großen Bildsäulen des Mars, der Venus, des Jupiters und der Juno, welche der ehedem berühmte Bildhauer Balthasar Permoser aus Sandstein gearbeitet hat. Wenn man über die Brücke

auf den erhabenen Platz kommt, wo man den größten Theil des Gartens übersehen kann, so steht linker Hand Jupiter und ihm gegenüber rechter Hand die Juno; dann folgt linker Hand die Venus und derselben gegenüber rechter Hand der Mars. Jupiter hebt voll Zorn in seinem Gesichte beyde Hände empor, den obern Teil des Körpers rechts gedreht, bereit mit göttlicher Allmacht den allverderblichen Blitz zu schleudern. Unter ihm sieht man die Winde und seinen Adler mit ausgebreiteten Flügeln, welcher schüchtern nach dem Gott hinauf blickt. Die Juno kündigt durch ihre erhabene Gestalt und Miene göttlichen Stolz und Würde an; denn das Haupt ist stolz empor gerichtet und mit dem vorgesetzten rechten Fuße scheint sie majestätisch fortschreiten zu wollen. In der rechten Hand hält sie den königlichen Scepter und mit der linken ihr Gewand hinterwärts. An ihrem linken Fuße sitzt ihr treuer Begleiter, der Pfau. Mars steht in voller Rüstung mit Panzer und Helm, mit dem linken Fuße einen halben Schritt vorwärts, in der rechten Hand das Schwerdt hinter sich niederhaltend und mit der linken Hand den Schild anfassend. Von den Körperteilen erblickt man an diesem ganzen Standbilde nichts, weil sie ganz in der Rüstung stecken, daher es auch am wenigsten gefällt. Weit schöner ist dagegen das Standbild der Venus gearbeitet, auf deren linken Schulter ihr kleiner Sohn schwebt. Er bemüht sich, seine Mutter zu küssen, und streckt die linke Hand nach ihrem Kopfe aus, indessen sie ihn schalkhaft lächelnd zurückbeugt. In der rechten Hand hält er einen rückwärts gekehrten Pfeil. Der linke Fuß steht auf einer Muschel und unter ihr liegt ein Wallfisch.

Müller hebt die „heftig bewegten Darstellungen" hervor. „Die Figur des Mars allein entbehrt nicht einer gewissen Ruhe. Das Haupt mit einem Helm in Form eines Drachenkopfes bedeckt, steht der Kriegsgott da mit gespreizten Beinen, ein Bild der selbstbewußten Kraft und Widerstandsfähigkeit, in seinem Harnisch mehr einem Ritter des Mittelalters als einem heidnischen Gotte ähnelnd." Von den vier Statuen, die wohl sicher 1717 entstanden sind, da der Senator Apel 1718 starb, stehen nur noch drei, und zwar wenig gut erhalten, rechts und links der Otto-Schillstraße (früher Dorotheenstraße), nämlich rechter Hand (wenn man von der Promenade kommt) auf den modernen, aus Ziegeln gemauerten Geländerpfeilern des Vorgartens zu Nr. 4 Juno mit dem Pfau und Mars, das Gesicht gegen die nach vorn blickende Juno gewendet, linker Hand, rechts vom Eingange zum Sophienbade (Nr. 3) auf dem alten Steinpostament und an der alten Stelle (Wustmann) Jupiter mit dem Adler. Die Venus, die früher das Gegenstück zu letzterem bildete und im Vorgarten des Grundstücks Otto-Schill-Straße Nr. 5 stand, ist zu Beginn unseres Jahrhunderts bei einem heftigen Sturme von ihrem Postament gestürzt und zertrümmert worden. Die Trümmer wurden, da sie sich nicht wieder zusammenfügen ließen, beseitigt. Das schöne, alte, in geschweiften Barockformen ge-

haltene, „reich relieffierte“ Postament hat sich an Ort und Stelle erhalten. Das Postament des Jupiters ist merkwürdigerweise ganz anders gestaltet: es ist ein viereckiger Pfeiler mit ebenfalls „reich relieffierten“, geraden Wänden. Beide Postamente sind etwa $1^1/_2$ m hoch.

Zahlreiche weitere Statuen unbekannter Herkunft, nach Scherms unbegründeter Vermutung auch von Permoser, schmückten die Alleen, die strahlenförmig von der oben erwähnten Terrasse ausgingen.

Vgl. J. G. Schulz, Beschreibung der Stadt Leipzig (Leipzig, A. F. Böhme, 1784), S. 444f. — F. G. Leonhardi, Geschichte und Beschreibung der Kreis- und Handelsstadt Leipzig (Leipzig, J. G. Beygang, 1799), S. 190f. — K. Große, Geschichte der Stadt Leipzig, II (Leipzig 1842) S. 312 (mit einem Hinweise auf das Leipziger Tageblatt 1837 Nr. 237). — G. Wustmann I S. 418 und Ders., Leipzig durch drei Jahrhunderte (Leipzig, Duncker & Humblot, 1891), S. 12 und Blatt 27 (große Abbildung des Gartens mit den Statuen, nach dem von D. Schatz gezeichneten und von P. C. Zincke gestochenen Blatte; Verkleinerung danach bei H. Koch a. a. O. S. 83). — BKD. XVIIf. S. 502. — G. Müller S. 10. — Scherm S. 34f. — Das Kupferstichkabinet des Stadtgeschichtlichen Museums zu Leipzig besitzt „vier große alte Kupferstichreproduktionen der Permoserschen Götterstatuen in Apels Garten“, über die der Direktor des Museums, Prof. Dr. Kurzwelly, freundlichst folgende nähere Auskunft gab: Die Blätter, die trotz einer gewissen Derbheit der Ausführung eine sehr gute Vorstellung von den Figuren geben, sind sämtlich unbezeichnet und ohne Unterschrift, sind aber zweifellos bald nach Vollendung der Statuen von einem Leipziger Stecher gearbeitet. 1. Mars von vorn, auf glatter, viereckiger Basis; Höhe der Figur 29 cm, Höhe der Platte 31 cm, Breite 18,5 cm. 2. Venus von vorn, ebenfalls auf glatter, viereckiger Basis; Figurhöhe 26,4 cm, Plattenhöhe 31,3 cm, Plattenbreite 18,7 cm. 3. Juno von vorn auf Wolkenballen, ohne Basis und Sockel; Figurhöhe 27 cm, Plattenhöhe 31,5 cm, Plattenbreite 19 cm. 4. Juno, kleiner, mit dem ganzen Postament, das in seiner streng viereckigen Form und seinen Relieffüllungen völlig mit dem erhaltenen Postament des Jupiter übereinstimmt; Höhe der Figur mit Postament 29,8 cm, Postamenthöhe 13,1 cm, Plattenhöhe 31 cm, Plattenbreite 18,5 cm. Die Wiedergabe des Jupiter fehlt, ist aber wohl auch vorhanden gewesen; denn es handelt sich offensichtlich um eine Folge von zusammenhängenden

Blättern, vermutlich acht (vier mit und vier ohne Postament). Möglich wäre allerdings auch, daß der Stecher die Folge nicht vollendete.

b) Eine lebensgroße Büste aus geflecktem grauem Marmor mit rötlicher Aderung, bald Die Verzweiflung, bald Die Verdammnis genannt, 55 cm hoch, im Oeser-Zimmer des Stadtgeschichtlichen Museums im Alten Rathaus, früher in der Stadtbibliothek im Alten Gewandhaus. Sie stammt aus dem seiner Zeit berühmten Kunstkabinett des Kaufmanns Zehmisch; vgl. Kreuchauf: „Auch bei ihm (Zehmisch) . . . findet man eine kleine, wohlgewählte Sammlung geschnitzter Bilder in Elfenbein, Stein und Thon des Balthasar Permoser; unter welchen das Modell einer Apotheose unseres ersten Königs August und eine Büste der Verzweiflung in grauem Marmor vorzüglich sind". Zehmisch trat das Kunstwerk an die Stadt ab, als ihm diese auf sein Ansuchen 1777 einen Erbzins, den er für einen ehemals städtischen Garten zahlen sollte, erließ und erst von seinen Erben erheben zu wollen versprach. „Das von größtem Können zeugende, wenngleich wild barocke Werk", das auch „technisch beachtenswert" ist wegen der „geschickten Benutzung des Marmorbohrers und der Glättung", zeigt den „stark manirierten, aber wuchtigen und geistreich behandelten Kopf eines Mannes mit weit aufgerissenen Augen und Mund, flatterndem Haar und stark angeschwollenen Halsmuskeln" (Gurlitt). — Vgl. Kreuchauf, Historische Erklärungen der Gemälde, welche Herr Gottfried Winkler gesammelt (Leipzig 1768), S. VIII. — G. Wustmann, Aus Leipzigs Vergangenheit, I (Leipzig 1885) S. 166. — BKD. XVIIf. S. 366. — G. Müller S. 13. — Scherm S. 36. — Katalog des Museums der bildenden Künste in Leipzig (1894) S. 30 Nr. 269. — Kurze Übersicht über die Sammlungen des Stadtgeschichtlichen Museums zu Leipzig, herausgegeben von der Direktion aus Anlaß der Eröffnung des Museums, I. Teil (Leipzig, Dez. 1911) S. 11.

c) Vielleicht die beiden „im Stile des Balthasar Permoser" gehaltenen weiblichen Figuren an dem angeblich von dem Baumeister Johann Rudolf Fäsch (Giovanni Fieschi) stammenden Jöcherschen Haus Am Markt Nr. 2 (1707 gebaut). Die beiden, mit langen Gewändern bekleideten Gestalten, von denen sich eine auf einen Anker stützt, die andere einen Kranich (mit Stein in der rechten Kralle) neben sich hat, stehen rechts und links auf der Brüstung des Balkons im ersten Stock. — Vgl. BKD. XVIIf. S. 477. — Ab-



Die Verzweiflung oder Verdammnis
Stadtgeschichtliches Museum zu Leipzig



bildungen des Hauses im Stadtgeschichtlichen Museum zu Leipzig.

15. Linz in Oberösterreich.

In einem Inventar der Kommende Linz von 1718 wird eine „weibliche Marmorbüste von dem berühmten Permoser“ aufgeführt. Ob es sich dabei um eine Porträt- oder eine Idealbüste handelt, muß zunächst dahingestellt bleiben. — Vgl. Albert Ilg in den Mitteilungen der K. K. Central-Commission f. Erforschung u. Erhaltung der Kunst- u. Historischen Denkmale XXII (Wien 1896) S. 85 (in einem Aufsatze über „Donner's und Hildebrand's Wirken für den deutschen Ritterorden in Linz“). — Scherer S. 51 Anm. 3.

16. Moritzburg, Kgl. Jagdschloß nördlich Dresden.

Nach BKD. XXVI S. 107 war Permoser mit seinem Schüler Thomae an dem Umbau des Schlosses 1720—1730 beteiligt.

17. Ober-Lichtenau, Schloß bei Pulsnitz nordöstlich Dresden.

Über die daselbst im Parke bis 1839 stehende Apotheose Augusts des Starken siehe oben unter A 7 e *α*.

18. Rom.

Werke von Permoser sind in Rom, wo er sich so lange aufhielt, zu vermuten, aber zunächst noch nicht nachgewiesen.

19. Salzburg.

a) Zwei Heiligenstatuen in der Franziskaner-Kirche, verschollen, aber möglicherweise unter den Skulpturen, die sich mit „einer größeren Anzahl von Gemälden im Unterdache des Franziskanerklosters befinden“. — Vgl. Scherm S. 27f. — Briefliche Mitteilung von Custos A. Haupolter in Salzburg.

b) Eine Anzahl von Statuen und Bildwerken in dem Schlosse Mirabell, nach Scherm S. 28 mit diesem 1818 verbrannt. Von den das heutige Schloß und den dazu gehörigen Garten zierenden Skulpturen ist wohl keine von Permoser; vgl. ihre genaue Behandlung auf archivalischer Grundlage bei Friedrich Pirckmayer, Notizen zur Bau- und Kunstgeschichte Salzburgs, in den Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde XLVIII (1903) S. 190—340. Verfasser hat in den auf die Bau- und Kunstgeschichte Salz-

burgs bezüglichen Archivalien den Namen Permoser offenbar nicht gefunden.

c) Gegeißelter Heiland an einer Säule, „ungefähr 5 Schuh hoch, von fleischfarbenem und roth gesprenktem Untersperger Marmor so künstlich verfertiget, daß es fast das schärfste Auge täuscht.“ Welche Beziehungen zwischen diesem Werke, das Permoser „um das Jahr 1725“ dem Sohne seines Meisters Weißkirchner in Salzburg schenkte, und dem „Christus am Schandpfahl“ in der Katholischen Kirche zu Dresden bestehen, ist ungewiß. — Vgl. oben unter A 7 f α und „Neue Bibliothek“ S. 219.

20. Seerhausen, Schloß bei Oschatz östlich Leipzig.

Im Park am Ostende der südlichen Allee ein auf 1,70 m hohem Untersatze stehender, 2,75 m messender Geflügelter Saturn aus Sandstein, lebhaft schreitend dargestellt, im rechten Arme die Sense tragend, mit der Linken die Sanduhr hoch über den Kopf haltend, „prächtige, vortrefflich gehaltene Arbeit wohl zweifellos des Balthasar Permoser“ (Gurlitt). — Vgl. BKD. XXVII f. S. 285.

21. Stösitz, Schloß bei Oschatz östlich Leipzig.

Im Park ein Herkules, nach rechts zum Schlage ausholend gegen den Cerberus zu seinen Füßen, wohl eine Wiederholung des oben unter A 12 a genannten Herkules, „derbes, muskelprächtiges Werk in der Art des Permoser“ (Gurlitt), sehr verstümmelt, jetzt noch (ohne die Füße, die ebenso wie die Arme fehlen) 1,50 m hoch. — Vgl. BKD. XXVII f. S. 302.

22. Stuttgart.

Diese Stadt soll nach Gottschalk auch Permosersche Werke haben oder gehabt haben, doch ließ sich Näheres zur Zeit nicht ermitteln.

23. Thallwitz, Schloß bei Wurzen östlich Leipzig.

„Im Park eine Art Naturtheater mit lebensgroßen Sandsteinfiguren aus der Zeit um 1720 in manirierten Bewegungen, in der Art des Balthasar Permoser, alle ziemlich verstümmelt“, nämlich

a) Venus,
b) Juno mit Pfau,
c) Merkur,
d) Diana mit Hund,

e) Neptun (?) auf einem Drachen,
f) Mars,
g) Zweifelhafte Gestalt mit einem Kinde auf Fisch,
h) Athene.
Vgl. BKD. XX S. 254f.

24. Wachau, Schloß bei Radeberg nordöstlich Dresden.

In dem Park unter den zahlreichen, aus aller Welt zusammengetragenen Sandsteinfiguren zwei ausgezeichnete Arbeiten in der Art des Permoser (Gurlitt):

a) „Saturn, eines seiner Kinder verspeisend", etwa lebensgroße, lebendige Figur, aus Merseburg stammend,

b) „lebhaft geschwungene weibliche Gestalt, Ähren im linken Arme tragend", Dreiviertellebensgröße, in der Art der Dresdner Zwinger-Figuren.

Vgl. BKD. XXIV ff. S. 275 mit Abbildungen beider auf S. 277.

25. Wiederau, Schloß bei Pegau südlich Leipzig.

In den um 1710 entstandenen französischen Gartenanlagen fünf Sandsteinfiguren von Permoser, die „unsere Kenntnisse über das Schaffen des vielseitigen, fleißigen Künstlers sehr wertvoll bereichern":

a) Frühling, ein blumenausschüttendes Mädchen, „zierliche, an den Porzellanstil erinnernde Arbeit", nicht bezeichnet.

b) Sommer, ein Knabe mit Ähren und einer Melone, bezeichnet BALTH PER.

c) Herbst, Knabe in Kelterfaß, bezeichnet BAL PER.

d) Winter, Knabe mit Fell, auf einem Holzstoße knieend, bezeichnet B PER.

e) Venus mit Putto, Delphin und Blumenkorb, bezeichnet mit dem vollen Namen und FEC 1724.

Möglicherweise stammen nach Gurlitts Ansicht auch noch von Permoser

f) Frau mit Flasche, sehr schlecht erhalten, und die
g) Hygieia.
Vgl. Scherer 1 S. 41 Anm. 2. — BKD. XV S. 118.

26. Wien.

Im Oberen Belvédère

a) die Apotheose des Prinzen Eugen; siehe den vorausgegangenen Aufsatz „Permosers Apotheosen . . . . ." (a. a. O. S. 301 ff.).

b) Schlangenwürgender Herkules im Kindesalter, bei A. Schultz, Allgemeine Geschichte der bildenden Kunst, III (1895) S. 205 abgebildet und als Arbeit Fiamingos bezeichnet, nach Scherer S. 31 Anm. 1 aber „sehr viel mehr Permoserschen Kunstcharakter“ zeigend.

27. Zöbigker, Rittergut südlich Leipzig.

In den Gartenanlagen, die Johann Jacob Kees, der Sohn des bekannten chursächsischen Oberpostmeisters zu Leipzig, in französischem Geschmacke 1714 schaffen ließ, zwei „lebensgroße Sandsteinwerke im Stil des Permoser“ (Gurlitt):

a) Bacchus, neuerdings in den Park von Gautzsch versetzt,

b) wild bewegter Herkules.

B. Bildwerke in Holz.

1. Bautzen, Dom St. Peter.

a) Zwei gegen 2 m hohe, holzgeschnittene Heilige, „schöne, schwungvolle Arbeiten, die zu dem Besten gehören, was der berühmte Meister schuf“ (Gurlitt), zum Preise von je 1000 Talern für den wohl 1725 in der alten Hofkirche zu Dresden errichteten sogenannten Dresdner Altar geliefert und 1751 in dem katholischen Teile des Domes zu Bautzen links und rechts neben dem Hauptaltar aufgestellt. Die Bildwerke stellen dar:

α) Chrysostomus (nach anderen Ambrosius), in einem Buche lesend, das er mit beiden Händen hält,

β) Augustinus, in nachdenklicher Stellung, mit der Rechten das Gewand zusammenhaltend, mit der Linken seiner Rede Nachdruck verleihend.

Beide Gestalten, mit schweren, reich gestickten Meßgewändern (Pluvial und Stola) bekleidet, sind in lebhafter Bewegung dargestellt, „die bärtigen, geistvollen Köpfe von hervorragender Meisterschaft.“ Die leider wurmstichigen und teilweise beschädigten Figuren (der ersten fehlt der ganze untere Teil) sollen in dem neuen städtischen Museum aufgestellt werden. — Vgl. BKD. XXXIII S. 21; daselbst auch eine Abbildung des Augustinus.

b) An dem Neuen Altare an der Nordwand des katholischen Teils ein lebensgroßes hölzernes Kruzifix, ein „Meisterwerk“ Permosers, von ihm auf Bestellung für die Kirche in Lohsa gearbeitet, aber dem Bautzner Dome für den 1713—1714 errichteten, heute nicht mehr vorhandenen

sogenannten Kruzifixaltar (siehe oben unter A 1) geschenkt. — Vgl. BKD. XXXIII S. 22; Abbildung S. 339. Abguß in der Kgl. Skulpturensammlung zu Dresden (Albertinum); vgl. Dresdner Journal 1912 Nr. 116 vom 21. Mai 1. Beilage.

2. Dresden.

a) Ein großes hölzernes Pferd, das nicht mehr nachweisbar ist. Es entstand 1707 laut folgendem eigenhändig von Permoser unterschriebenem und mit dem Vermerke „praes. den 2. Nov. 1707" versehenem Schreiben des Hauptstaatsarchivs Dresden, Loc. 8079, Acta Forst- und Jagdsachen 1681—1734 betr., Bl. 514:

Auf Sr. Königl. Majest. und Churf. Durchl. zu Sachßen allergnädigst verordneten arbeit Eines großen Pferdes betreffende, wird nachfolgendes specificirtes Stammholz von nöthen sein. Als nehmlich: Eine starke Eiche, Zwey mittelmäßige Buchen, Eine mittelmaßige Linde. Solches StammHolz ist in Walde ungefehr Eine halbe stunde von Morizburg zu befinden, bereits ausgelesen, wie auch den Morizburgischen ZeichenSchläger wohl bewust, dahero dißfalls zur anherolieferung allergnädigste Verfügung von nöthen und erwartet wird. — Balthasar Permoser bildhauer.

Im Anschlusse an die Erwähnung dieses Schreibens, eines der wenigen, die Permosers eigenhändige Namensunterschrift tragen, vermutete G. Müller S. 10 und 20 (vgl. Scherm S. 29, wo in Anm. 15 die 14 ein Druckfehler ist), daß das Pferd „das Modell sei, wonach Wiedemann das der Reiterstatue Augusts des Starken in Kupfer trieb", und daß das heute noch im Grünen Gewölbe befindliche Elfenbeinpferd (siehe unten unter C 3a ζ) vielleicht das Urmodell dazu gewesen sei. Scherer S. 53f. hält jedoch mit guten Gründen diese Vermutung nicht für stichhaltig und macht u. a. dagegen geltend, daß man bei dem Holzpferd von 1707 an gar kein Modell zu denken brauche, „da wir wissen, daß August der Starke und seine Nachfolger mehrere ihrer Lieblingspferde durch die Kunst verewigen ließen, sei es gemalt oder in Holz treu nach der Natur gebildet"; vgl. ô Byrn, Aus dem kursächsischen Marstall, in den Mitteilungen des Kgl. Sächs. Altertums-Vereins XXV (1875) S. 34. Immerhin ist es nicht ausgeschlossen, daß das Pferd in Beziehung zu dem Denkmale steht, mit dem sich Permoser jahrelang, wenn auch ohne zum Ziele zu gelangen, beschäftigt hat (vgl. oben Kap. 5 Schluß).

b) Neger aus Holz, ebenfalls im Grünen Gewölbe, 68 cm hoch, mit bunten Landsteinen und Flüssen geschmückt, auf einer goldenen Muschel, die er mit beiden Händen vor

sich hält, eine aus inländischen Mineralien zusammengesetzte Stufe tragend. Vorn auf dem Felsensockel steht in schwarzem Lack die Bezeichnung: BALTHASAR PERMOSER fecit A° 1712. — Vgl. J. Erbstein, Das Königliche Grüne Gewölbe zu Dresden. Eine Auswahl der wichtigsten Nummern. 3. Aufl. (Dresden 1899), S. 47 Nr. 156.

c) Die Kanzel in der Katholischen Kapelle, „einer jener Wolkenklumpen mit Cherubim, der Kinderfricassee des Wehrwolfs vergleichbar" (Justi), 1712 von Permoser für 100 Taler geschnitzt, aber erst 1722 ganz vollendet. Bei der 1748 erfolgten Übertragung in die neue, von Chiaveri 1738 begonnene und 1751 eingeweihte neue Katholische Kirche erhielt die Kanzel, die 1724 durch den Hofbildhauer Kretzschmar neu vergoldet worden war (siehe oben Kapitel 6), an Stelle des alten, eine Königskrone darstellenden Schalldeckels den heutigen, der nach Haymann (siehe unten) von dem Bildhauer Johann Joseph Hackl (siehe oben Kapitel 6 unter 4) stammt; auch wurde sie entschieden sonst noch umgestaltet. Der Hofmaler Johann David Pöppelmann überzog sie mit Alabasterlack. 1849 wurde sie gründlich instand gesetzt. — Vgl. Hasche I S. 148 und II S. 655. — Chr. J. G. Haymann, Dresdens . . . . Schriftsteller u. Künstler (Dresden 1809), S. 399. — G. Müller S. 19. — Scherm S. 37. — Justi I S. 249. — Dehio I S. 64. — BKD. XXI S. 208 f., dazu Abbildung S. 227.

d) In dem 1718—1719 von Pöppelmann und Alessandro Mauro erbauten neuen Opernhause, das sich an den südöstlichen Eckpavillon des Zwingers anlehnte und am 29. Januar 1848 in Flammen aufging:

α) vier die Königliche Loge tragende Sklaven,

β) sechs Statuen am Proszenium,

γ) zwei Termen (Bildsäulen) ebendaselbst.

Daß Permoser „zu Verfertigung [von] 6 Statuen und zweyer Termes zur Façade des Theatri zwey Stämme Kiefern- oder TännenHolz" erhalten sollte, die er „sich selbst aussuchen und fällen lassen wollte", sagt das Schreiben des Grafen Wackerbarth vom 5. Dezember 1718 im Hauptstaatsarchiv Dresden, Loc. 774, Die Erbauung des Opernhauses, Bd. I Bl. 1 a, durch welches das Kammerkollegium angewiesen wurde, die „gehörige Verordnung" zu tun, damit sie dem Künstler „bey seinen Anmelden in Tharandischen Walde abgefolget werden". Diese acht Holzfiguren am Proszenium, Atlanten darstellend, blieben bei dem durch G. G. Bibiena vorgenommenen Umbaue des Theaters 1749 bis 1750 (nicht 1755) erhalten; dagegen wurden die vier

„ungemein meisterhaft gemachten“ Sklaven, die die gegenüber der Bühne liegende Königsloge trugen, bei dieser Gelegenheit „weggenommen“ und gingen „verloren“, wie die zwölf, offenbar nicht von Permoser stammenden Atlanten, die die erste Galerie des Zuschauerraumes stützten. — Vgl. v. Heineken 1 S. 69f. — Hasche I S. 148. — G. Müller S. 12. — Scherm S. 29. — Ilg 1 S. 118. — BKD. XXI S. 456—458. — Zwei Innenansichten des Theaters mit den Figuren bei Sponsel, Der Zwinger, Tafel 54.

e) Große Kreuzigungsgruppe in der Parentationshalle des Äußeren (neuen) katholischen Friedhofs, früher in einer Kapelle des Alten katholischen Friedhofs, das Kreuz über 4 m hoch, die Figuren lebensgroß, etwa 1,66 m, der Christus etwas höher, ungefähr 1,80 m, „ausgezeichnete Arbeit etwa von 1730, im Stile Permosers, aber wuchtiger in der Behandlung der Formen“ (Gurlitt). — BKD. XXI S. 255.

f) Totenkopf am eigenen Sarge. Von ihm schrieb Iccander 1 (danach G. Müller S. 14) 1731:

Der berühmte Virtuose Balthasar Permoser ...... gedencket schon bey seinen, obgleich noch muntern Kräfften in seinen herannahenden Alter an den Todt. Er hat sich seinen Sarg deshalb verfertigen lassen und ihn mit einem aufs allerkünstlichste von eigenen Händen ausgearbeiteten Todten-Topff (so!) gezieret, der gewiß vor ein großes MeisterStück passiren kann.

g) Liegender Leichnam Christi, lebensgroß, aus bemaltem Holze, früher in der Katholischen Hofkirche, jetzt in dem Kirchensaale des kgl. Kunstgewerbemuseums zu Dresden. Die Naturtreue der Auffassung und die auf genauen anatomischen Kenntnissen beruhende Durchführung im einzelnen weisen auf Permoser oder zum mindesten seine Schule hin.

3. Florenz.

In der Kirche Ognissanti, und zwar in der dem Heiligen Anton von Padua geweihten 20. (oder 21.) Kapelle, die bemalte Holzfigur des Heiligen Anton in Dreiviertellebensgröße, das Christuskind auf dem rechten Arme haltend, äußerst „lebenswarm und sprechend“. Sie gilt bald als Werk Magnis, bald als solches von Baldassarre Fiammingo = Permoser (siehe oben Kapitel 4). Für ersteren sprechen sich aus L. F. M. G. Gargiolli, Description de la ville de Florence ....., I (Florence 1819) S. 231, F. Fantozzi, Nuova guida .... di Firenze (Florenz 1842), S. 549 (desgl. in den späteren Ausgaben von 1843, 1846, 1847, 1850 und 1857), dagegen für Permoser, zu dessen Jugend-

arbeiten Haltung und Ausführung dieses Werkes durchaus passen, G. Richa, Notizie istoriche delle chiese fiorentine, IV (1756) S. 271.

4. Königsbrück nördlich Dresden.

In der Hauptkirche an der Wand das Grabdenkmal des „hochwohlgebohrnen Herrn Herrn Maximilian Freyherrn von Schellendorf, Herrn der Freien Standes-Herrschafft Königsbrück und Klitzschdorff" (geboren 13. August 1645, gestorben ohne Leibeserben den 31. März 1703), Hochrelief in Holz, fast 4 m hoch und etwa 3 m breit. „Vor einem Tuchgehänge" ist das mit zwei Helmen gezierte Wappen der Familie von Schellendorf in bunter Ausführung zu sehen als Mittelpunkt des Ganzen. Darunter (nicht darüber!) ist ein „Inschrifttuch" angebracht, das ein (in heraldischem Sinne) links unten schwebender, geflügelter Greis mit Sense über der rechten Schulter (die Zeit) entfaltet, während es ihm ein Totengerippe mit der rechten Hand und den Zähnen zu entreißen sucht. Mit der Linken faßt der Tod in die Wurzeln eines fast ganz entblätterten Baumes, der den letzten des Geschlechtes versinnbildlichen soll. Rechts von dem Wappen (heraldisch) über einem Anker (von dem man nur den einen Arm sieht) eine Frauengestalt, die in der Linken eine Sichel, in der Rechten einen breiten Reif mit den Zeichen des Tierkreises hält. Zwischen ihr und dem Wappen, unter dem linken Arm, ein nach unten seinen Inhalt ergießendes Füllhorn. Über ihr schwebt ein Engel mit ausgebreiteten Schwingen und einer gezackten Krone in beiden Händen. Links vom Wappen eine andere behelmte und gepanzerte Frauengestalt, die mit der Linken einen Helm gegen die Hüfte drückt, während sie mit der Rechten eine kleine Fahne emporhält. Über dem nicht sehr einheitlich wirkenden Ganzen ein Helm mit Federbusch, seitlich rechts und links Panzerhandschuhe, Arm- und Beinschienen. „Die leidenschaftliche Bewegtheit des Aufbaues wie der einzelnen Gestalten und der hohe künstlerische Stand des Ganzen läßt vermuten, daß Balthasar Permoser der Meister des Werkes war" (Gurlitt). — BKD. XXXV S. 101f., davor Abbildung (Vollbild).

5. Lohsa

südöstlich Hoyerswerda nördlich Bautzen.

Siehe oben unter B 1 b.



Elfenbeinbildnis Kurfürst Johann Georgs IV. von Sachsen
Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin



C. Bildwerke in Elfenbein.

1. Berlin.

a) Im Königl. Kunstgewerbemuseum eine aus drei Teilen zusammengesetzte, 22 cm hohe Gruppe Herkules, Omphale und Cupido, hinten teilweise abgeflacht, also wohl ursprünglich an einem größeren Kunstwerke als Bestandteil angebracht, Wiederholung der gleichen Gruppen im Braunschweiger Museum und im Grünen Gewölbe zu Dresden; siehe unten unter C 2 d und C 3 a α u. β. Die Schnitzerei ging 1873 mit vielen anderen Elfenbeinsachen aus dem Moßnerschen Vermächtnis in den Besitz des Museums über. — Vgl. Scherer 1 S. 25. — Scherer 3 S. 85.

b) Im Kaiser-Friedrich-Museum „ein ausgeschnittenes, auf einem schwarzen Holzgrund aufgelegtes, ovales Medaillonbildnis in Flachrelief, das einen Herrn in dreiviertel Profil nach rechts mit Allongeperücke, Schuppenpanzer und einem Mantel darüber darstellt. Das sehr sorgfältig gearbeitete und im Stil ähnlicher Arbeiten Cavaliers gehaltene Brustbild trägt am unteren Rand die Bezeichnung B. P., durch die es sich als sicheres Werk Permosers zu erkennen gibt." Der Dargestellte ist Kurfürst Johann Georg IV. von Sachsen, wie Professor Sponsel einwandfrei festgestellt hat durch Vergleichung mit den Bildnissen dieses Herrschers auf Medaillen. Diese zeigen dieselben aufgeworfenen Lippen, die gleiche hohe Perücke und vor allem auch die Warze an der rechten Kinnseite. — Vgl. Scherer 1 S. 139. — Scherer 3 S. 87.

c) In der Sophienkirche früher ein Kruzifix, über das der ungenannte Verfasser der Korrespondenz im „Morgenblatt für gebildete Stände" (siehe Literaturübersicht in Kapitel 1) zu berichten wußte: „Ein Mitglied der Gemeine, der Bildhauer Herr Gast, überreichte (bei der Feier des hundertjährigen Jubiläums der Kirche) am Altar ein vortreffliches Crucifix von Balthasar, aus Elfenbein geschnitzt, der Kirche zum Geschenke". Laut schriftlicher Auskunft Pastor Wittes vom 19. April 1912 befindet sich dieses Kruzifix kaum mehr im Besitze der Kirche. „Von allen vorhandenen Crucifixen könnte nur eines in der einen Leichenhalle in Frage kommen, das allerdings sehr schön ist und dessen vergoldeter Korpus nicht aus Metall zu bestehen scheint, aber wegen seiner Größe auch nicht gut aus Elfenbein sein kann."

2. Braunschweig.

Im Herzoglichen Museum

a) vier „etwa 10 Zoll hohe“ Figuren, die Jahreszeiten darstellend, den Jahreszeiten im Dresdner Zwinger (siehe oben unter A 7 c 2) verwandt und „für Permosers Stil wie für seine Auffassung solcher Gestalten überaus charakteristisch. Diese schwungvoll bewegten Figuren in ihrer eigenartig gezierten Stellung mit ihren übermäßig schlanken Gliedern, der gespreizten Haltung ihrer Hände, den schmalen, abfallenden Schultern, dem langen Hals und dem verhältnismäßig kleinen Kopf mit der zugespitzten Nase und dem koketten Lächeln spiegeln den Geist und das Wesen Permoserscher Kunst in ausgezeichneter Weise wieder“. — Vgl. G. Müller S. 11 und 21. — Scherm S. 29 und 35. — Scherer 3 S. 85.

α) „Der Frühling“ oder „Flora“, weibliche Gestalt in losem, leicht gegürtetem Gewande, einen Kranz im Haar, ein Füllhorn mit Blumengewinden in den Händen; ihr zu Füßen ein hockendes, nacktes Kind, das in der Linken eine Blume hält, mit der Rechten das in schweren, malerischen Falten niederwallende Gewand der Göttin abwehrt. An der Rückseite des braungefärbten Sockels die Bezeichnung BALTHASAR PERMOSER I. N. V. F. (= B. P. invenit, fecit). Eine Nachbildung der Gruppe in Altfürstenberger Porzellan bewahrt dasselbe Museum. — Vgl. Scherer 1 S. 34ff. mit Abbildung auf Tafel VII. — Scherer 3 S. 85 mit Abbildung auf S. 84 (Fig. 69).

β) „Der Sommer“ oder „Ceres“, anmutige weibliche Gestalt mit Ährenkranz im Haar, engem, reich gesticktem Mieder und auf die Hüften herabgesunkenem Überwurfe, den linken Arm in die Seite gestemmt, mit dem rechten ein Bündel Ähren und Mohn lose haltend, das ihr ein sich anschmiegendes, fast nacktes Kind zu reichen scheint. Die Gruppe, von der das Museum ebenfalls eine Nachbildung in Altfürstenberger Porzellan besitzt, ist an der Rückseite der Basis mit B. P. I. N. V. (F) 1695 bezeichnet. — Vgl. Scherer a. a. O.

γ) „Der Herbst“ oder „Bacchus mit jungem Satyr“, 1806 von Denon entführt und seitdem verschollen; nur das an einer Traube (?) naschende, bockbeinige Satyrkind ist als Bruchstück einer Bisquitgruppe im Herzoglichen Museum erhalten. — Vgl. Scherer S. 36ff., Abbildung des Satyrkindes ebenda S. 38.

δ) „Der Winter“ oder „bey einem Feuer stehender, alter, halbnackter Mann“, ebenfalls von Denon 1806 entführt und

seitdem verschollen, aber in einer aus Altfürstenberger Porzellan bestehenden Nachbildung desselben Museums erhalten. — Vgl. Scherer S. 36f., Abbildung der Nachbildung ebenda auf Tafel VII.

b) Die vier Elemente auf dem von Melchior Dinglinger in Dresden gemachten sogenannten Mons sapientiae oder Chemischen Parnasse, der sich ehedem im Herzoglichen Museum befand, zwischen 1786 und 1798 aber von dem Herzog Karl Wilhelm Ferdinand aus Geldmangel an einen Juden verkauft wurde und seitdem nicht mehr nachweisbar ist. Nach einer alten, von Scherer aufgefundenen Schrift im Herzoglichen Museum ruhten die „vier von Elfenbein ungemein künstlich geschnittenen Figuren, die vier Elemente vorstellend", auf den vier Ausläufern eines „aus purem Silber gemachten Gesteins oder Gebürges". Die Erde war „unter dem Bilde eines mit dem rechten Arm auf einem neben ihm liegenden Löwen ruhenden Bacchi, der in der linken Hand ein Erd-Gewächse und um den Kopf Wein-Laub hat, abgebildet. Das Wasser stellte eine auf einem Delphin liegende Thetis vor, die in der Hand ein Tritonshorn führet, die Lufft ward unter der Junonis Bild mit dem ihr geheiligten Pfauen, der seinen bespiegelten Schwantz trefflich ausbreitet, vorgestellet. Unter des Jovis Bildnis endlich, der einen Salamander zwischen seinen Füßen, in der Hand aber Feuer-Flammen hält, war das Element des Feuers abgebildet." Hirsching bezeugt ausdrücklich, daß diese „vier Elemente von Balthasar Permoser in Elfenbein geschnitten" waren. — Vgl. Hirsching, Nachrichten von sehenswürdigen Gemälde- und Kupferstichsammlungen . . ., I (1786) S. 154. — Scherer 1 S. 42—45. — Scherer 3 S. 86.

c) Das 1709 von Kaiser Karl VI. für Wien zum Preise von 1000 Dukaten angekaufte, 1714 aber von ihm an seinen Schwiegervater Herzog Ludwig Rudolf von Braunschweig geschenkte und jetzt im Herzoglichen Museum befindliche Kruzifix, das erst für ein Werk Michelangelos galt, dann Giovanni da Bologna zugeschrieben wurde und neuerdings von Scherer mit guten Gründen für Permoser in Anspruch genommen wird. „Die Gestalt des Gekreuzigten zeigt in dem Adel ihrer Erscheinung und der meisterhaften anatomischen Durchbildung eine so große Verwandtschaft mit den beiden Kruzifixen in Leipzig und Freiberg, besonders mit dem ersteren, mit dem sie auch in der Kopfhaltung übereinstimmt, daß . . auch dieses Werk recht wohl von

Permosers Hand herrühren könnte." Auch die vier in Silber getriebenen Medaillonreliefs (Opfer Abrahams und Szenen aus der Leidensgeschichte Christi), die für Arbeiten bald Benvenuto Cellinis, bald Alexander Colins' gehalten wurden, möchte Scherer Permoser zuschreiben. — Vgl. Scherer 1 S. 49f. — Scherer 3 S. 87 mit Abbildung (Figur 71).

d) „Eine Gruppe von drei Figuren: Herkules, welcher spinnt, Omphale, die sich mit der Löwenhaut bekleidet, und Cupido, der mit der Keule des Herkules spielt", im Herzoglichen Museum laut Inventar von 1798, aber 1806 von Denon auf Nimmerwiedersehen entführt. Diese Gruppe, die, wie die unter C 1a genannte, eine Wiederholung der unter C 3a α aufgeführten Gruppe im Grünen Gewölbe zu Dresden darstellt und zu den beliebtesten Gruppen Permosers zählt, „kommt in Fürstenberger Porzellan häufig vor, teils als geschlossene Gruppe, teils auseinandergenommen und die drei Einzelfiguren in Nischen einer großen Deckelvase gestellt, zu der sie freilich recht ungereimt passen (Beispiele in den Museen zu Braunschweig und Magdeburg). Man erkennt gegenüber der flüssigen Glätte des eigentlichen Porzellanstils hier noch die schwulstigen Muskeln und die unruhigen Flächen der barocken Stilauffassung in der Porzellannachbildung. Die lydische Königin Omphale, der Herkules drei Jahre lang dienen muß, seiner Waffen beraubt, mit denen Putten spielen, und seiner Kraft nicht mehr bewußt, in weibischer Hausarbeit verliebt schmachtend, das war so recht ein Thema für das achtzehnte Jahrhundert. Man denkt an Komödien, wie sie Simplizius am Hofe zu Paris erlebte. Herkules sitzt mit sentimental zurückgeneigtem Kopf, mit übergeschlagenem Bein und hält die Spindel mit den Garnsträhnen; die Königin, mit ihrer unverhüllten Schönheit seine Blicke lockend, sitzt aufgerichtet in der Mitte und trägt über Kopf und Rücken das Löwenfell, das sie ihrem Verehrer abnahm; und zur andern Seite freut sich ein Putto an der entführten Keule des Helden. Der Felssockel in braun und grün und die Hautfarbe gebräunt bei Herkules, weißer bei den beiden andern Körpern, sind die Farben dieser galanten Gruppe." — Vgl. Scherer S. 26. — Karl Schaefer, Die Entwickelung der kunstgewerblichen Sammlungen im Jahre 1909: Jahrbuch der bremischen Sammlungen, III 1 S. 144, dazu die Abbildung der „Fürstenberger Porzellangruppe . . ." auf Tafel XXII.

e) Ein möglicherweise von Permoser stammendes Elfenbeinrelief Merkur, den Argus einschläfernd, s. unter C 3c α.

3. Dresden.

a) Im Grünen Gewölbe (vgl. J. und A. Erbstein, Das Kgl. Grüne Gewölbe zu Dresden, Dresden 1884, und J. Erbstein, Das Königliche Grüne Gewölbe zu Dresden, eine Auswahl der wichtigsten Nummern, 3. Aufl., Dresden 1899) folgende bis jetzt nachgewiesene Kunstwerke:

α) Herkules, Omphale und Cupido, sehr feine, aus drei Teilen zusammengesetzte Gruppe von 26 cm Höhe und 22 cm Breite, vorn an der Basis bezeichnet BALTHASAR PERM: IN. V. F. — Vgl. G. Müller S. 20. — Ilg 1 S. 108. — Scherm S. 35. — Scherer 1 S. 23—25. — Scherer 3 S. 84f. mit Abbildung auf S. 83 (Fig. 68).

β) Dieselbe Gruppe, aber etwas kleiner (21 cm), aus einem Stück und nicht so meisterhaft in der Durchführung. Vgl. oben unter C 1a und C 2d. — Scherer 1 S. 25. — Scherer 3 S. 85. — Eine fünfte Wiederholung der Gruppe soll sich in den Kaiserlichen Sammlungen der Eremitage zu Petersburg befinden.

γ) Vier einzelne Figürchen, 21—21,5 cm hoch, die Jahreszeiten darstellend, fast genau mit den unter C 2a erwähnten Figuren in Braunschweig übereinstimmend, aber wohl nach diesen, also nach 1695 entstanden. „In ihrer Ausführung von derselben wundervollen Zartheit und einer bis ins kleinste gehenden Sorgfalt gehören sie zum besten, was uns an Elfenbeinwerken von Permosers Hand erhalten ist". — Vgl. G. Müller S. 20. — Scherm S. 35. — Scherer 1 S. 40f. mit Abbildungen. — Scherer 3 S. 86 mit Abbildung auf S. 85 (Fig. 70).

δ) Jupiter, 17 cm hoch, mit langwallendem Barte, auf einem fliegenden Adler reitend und Blitze schleudernd, angeblich nach einer in Genua befindlichen Kamee gearbeitet, als Bekrönung einer „mit Schildpatt und vergoldeter Silberverzierung belegten, 60 cm hohen korinthischen Säule, deren Postament vier ovale Medaillons mit mythologischen Darstellungen in getriebenem Silber schmücken", ein, „in der geschickten dekorativen Verwendung und in der feinen künstlerischen Durchführung hervorragendes Werk", aus Brühls Besitze; siehe Hauptstaatsarchiv Dresden, Loc. 30488, Brühlsches Nachlaßverzeichnis 1765, II. Bd. Bl. 866b. — Vgl. G. Müller S. 20. — Scherm S. 35. — Scherer 1 S. 22f. — Scherer 3 S. 84.

ε) Bogenschnitzender Cupido, 26,5 cm hoch, laut Überlieferung nach einem den gleichen Gegenstand behandelnden Bilde von Parmeggiano (früher Correggio) in der Kaiser-

lichen Gemäldesammlung zu Wien (Kopie in der Dresdner Galerie) geschnitzt, noch näher aber der Marmorstatue „Bogenschnitzender Cupido“ in den Königl. Museen zu Berlin stehend, die allgemein und wohl mit vollem Rechte als eigenhändige Arbeit Fiammingos gilt (Abbildung bei Alwin Schultz, Allgemeine Geschichte der Bildenden Künste, III, 1895, S. 205. — Vgl. Scherm S. 35. — Scherer 1 S. 30. — Scherer 3 S. 85.

ζ) Ein schreitendes Pferd mit Decke, nicht sicher von Permoser und schwerlich Modell zu dem unter B 2 a aufgeführten Holzpferde von 1707. — Noch unsicherer ist die Permosersche Herkunft bei einem zweiten, kleineren Pferde, 8,5 cm hoch (Katalog-Bezeichnung r). — Das erstgenannte Pferd soll aus der Brühlschen Sammlung stammen. Das oben unter δ) aufgeführte Brühlsche Nachlaßverzeichnis nennt Bd. II Bl. 866b „ein Pferd auf einem schwartzen höltzernen Fuß“. — Vgl. G. Müller S. 20. — Scherm S. 35. — Scherer 1 S. 53 f. — Scherer 3 S. 87.

η) Nacktes Kind, rücklings auf einem ausgebreiteten Gewande schlafend, alter Überlieferung zufolge von Permoser nach einem in Rom befindlichen Originale Fiammingos geschnitten, aber nicht allgemein als Permosersche Arbeit anerkannt. — Vgl. Scherer 1 S. 28 f. — Scherer 3 S. 85.

b) In der Sophienkirche unter dem Altargeräte der alten Schloßkapelle ein 1,89 m hohes, mit Silber und Schildpatt reich verziertes Kruzifix, das auf einem ebenfalls mit Schildpatt, Ebenholz, Elfenbein und Silber schön verzierten, kastenartigen Sockel steht, der in der Mitte eine Inschrift trägt. Am Fuße des Kreuzes ein Totenkopf. Der elfenbeinerne Christus selbst 60 cm, „eine meisterhafte Leistung im Stile Permosers, von sorgfältigster und zwar barocker, doch maßvoller Behandlung; namentlich ist der Ausdruck des Kopfes von hohem Ernst“ (Gurlitt). Die Inschrift oben an dem Kreuze ebenfalls aus Elfenbein. — Vgl. BKD. XXVI S. 162 f.

c) Ehemals im Besitze Christian Ludwig von Hagedorns, des Generaldirektors der Kunstakademien zu Dresden und Leipzig, jetzt verschollen:

α) ein Hochrelief Argus und Merkur, „fast ganze Figuren, sehr schön geschnitzt“. Da hier die Figuren nur Kniestücke gewesen zu sein scheinen, ist es kaum mit dem Elfenbeinrelief im Herzoglichen Museum zu Braunschweig gleichzusetzen, „das in starker Erhebung Merkur darstellt, wie er den Argus einschläfert, und in vielen Punkten

Permosers Kunstweise an sich trägt". — Vgl. v. Heineken 1 S. 70 Anm. — Hasche S. 149. — Scherm S. 35. — Scherer S. 27 f.

β) Minerva und Herkules, 6 Zoll hohe und 5 Zoll breite Elfenbeinschnitzerei (Relief?), von Riedel und Schenau auf 50 Taler gewertet. — Vgl. M. Stübel, Chr. L. v. Hagedorn (Leipzig 1912), S. 171.

4. Florenz.

Viele zur Zeit noch nicht wieder nachweisbare Elfenbeinarbeiten. Der Katalog des Museo Nazionale im Bargello erwähnt den Namen Permosers nicht, doch „wäre es nicht unmöglich, das von den zahlreichen Elfenbeinarbeiten des 18. Jahrhunderts im Bargello die eine oder andere von Permoser geschnitzt wäre". — Vgl Scherm S. 28. — Scherer S. 19 Anm. 1 und S. 35. — Briefliche Auskunft der Direktion des Kunsthistorischen Institus zu Florenz.

5. Freiberg.

In der Sakristei der Jacobi-Kirche (Nonnenkirche) ein „wundervolles Kruzifix", Körper 36 cm, nicht bezeichnet, aber nach alter, nirgends angefochtener Überlieferung von Permoser, anläßlich der Dresdner Elfenbeinausstellung Oktober bis Dezember 1881 gebührend gewürdigt. „Eine edle und milde Auffassung, eine seelenvolle und tiefe Empfindung, daneben endlich eine geradezu staunenswerte Beherrschung der Körperformen in Verbindung mit glänzender Technik machen dieses Werk zu einem der hervorragendsten in seiner Art, das sich über die Menge ähnlicher Darstellungen des Gekreuzigten weit erhebt und einen Künstler ersten Ranges voraussetzt". — Vgl. Scherer 1 S. 48f. — Scherer 2. — Scherer 3 S. 86 und 87. — Berling S. 490 mit Abbildung. — BKD. III S. 67. — Dehio I S. 100.

6. Gotha.

Von den sieben Elfenbeinhumpen, die Keyßler 1751 im Herzoglichen Kunstkabinett sah, erklärte er einen als eine Arbeit von „Balthasar aus Dresden". Von den neun heute noch im Herzoglichen Museum befindlichen Elfenbeinkrügen könnte nur ein mächtiger Humpen mit Bacchantenzug, Blatt 44 der Obernetterschen Photographien der Münchner Ausstellung 1876, in Frage kommen, läßt aber doch die besonderen Merkmale Permoserscher Kunst so sehr vermissen, daß Scherer lieber einen Irrtum Keyßlers oder seines Gewährsmannes an-

nehmen möchte. — Vgl. Keyßler, Neueste Reisen, Neue Auflage (Hannover 1751), S. 1354. — Scherer 1 S. 55. — Scherer 3 S. 87.

7. Hamburg.

In der Nähe Hamburgs auf einem einsamen nordfriesischen Bauerngehöft „ein nackter Putto, auf einen Schädel gelehnt", etwa „eine Spanne hoch" und „von zartester Ausführung", am Sockel deutlich mit BALT. PERM. bezeichnet. Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe hat sich zweimal (1894 und 1900) vergeblich bemüht, das kleine Kunstwerk dem auf seinen Besitz stolzen Bauer abzukaufen. — Vgl. Scherer 1 S. 32f. — Scherer 3 S. 85. — Briefliche Mitteilung Direktor J. Brinckmanns vom 21. Mai 1912.

8. Leipzig.

a) In der Bücherausgabe der Ratsbibliothek (Altes Gewandhaus) der Triumph des Kreuzes, bisher wenig treffend nur als Kruzifix bezeichnet, aus Holz, poliertem Kupfer, vergoldeter Bronze, oxydiertem Silber, Goldblech und Elfenbein kunstvoll zusammengesetzt, aber infolge der verschiedenen Stoffe und der vielen, nicht zu einem Ganzen verwobenen Gestalten uneinheitlich wirkend. Das ungefähr 121 cm hohe Kunstwerk, das bei Müller, Scherer, Gurlitt (BKD.) und in dem von Wustmann (siehe unten) abgedruckten alten Verzeichnisse (vgl. im folgenden die in Anführungsstrichen stehenden Worte ohne die eingeklammerten Ergänzungen) ziemlich genau beschrieben ist, zerfällt in drei Hauptteile: Sockel, Weltkugel mit Tod und Schlange, Kruzifix.

Der 56,5 cm breite Sockel mit seinen mannigfaltigen Figuren und Figurengruppen in einem Flammenmeere (meist irrtümlich als Wolken bezeichnet) aus schwarz und rot lackiertem Holze stellt die Welt mit ihren Leidenschaften dar. „Zur Rechten sitzt die Wollust (ein üppiges Weib mit flatterndem Haar in sehr gewagter Stellung, halb entblöfst, in der rechten Hand einen Skorpion haltend) nebst drei Kindern, zwei, die sich liebkosen, und das dritte deutet die Hoffart an (es schlummert auf einem Pfau), zur Linken der (ganz nackte und behaarte) Teufel mit Fledermäuseflügeln, in der rechten Hand eine Fessel, in der Linken aber einen Feuerhaken haltend (durch seine Gebärden und namentlich den Gesichtsausdruck seinen Schmerz darüber bekundend, dafs ihm durch Christi Erlösungswerk die Menschheit verloren gegangen ist), anbei zwei Kinderchen, welche den Zorn vorstellen (das eine sticht mit einem Dolche auf das andere ein)."

Die „küpferne Kugel, worauf ein Sceleton mit Gewand sitzet“, während „sich um die Kugel eine Schlange windet“, soll bedeuten, dafs alle Erdenbewohner durch die Sünde dem Tode verfallen sind. Durch das Distichon auf dem Pergamente aber, das das Totengerippe mit den Händen aufrollt, wird auf die Erlösung der Menschheit durch Christus hingewiesen.

Aus der Weltkugel wächst das hölzerne Kreuz hervor mit dem „Crucifix von Helfenbein, oben darüber mit Kinder- und Cherubinsköpfchen“. Im ganzen sind es sechs geflügelte Engelsköpfchen: ein Paar zu Füßen des Gekreuzigten, je eines rechts und links von den ausgebreiteten Händen und wieder ein Paar über dem mit Dornenkrone (oxydiertes Silber) und Heiligenschein (Golblech) versehenen Haupte, von dem nach allen Seiten mächtige Strahlen (vergoldete Bronze) ausgehen. Ganz oben die Inschrift I. N. R. I. und zwei Engel mit dem Spruchbande: „In hoc signo Victoria et Salus“. Diese Worte und das oben erwähnte, bei Müller ganz verstümmelt, in den BKD. buchstabengetreu abgedruckte Distichon

Fide cruci! Cuncta hoc pendet victoria signo.
Hoc mundus, demon, mors, caro victa jacent.

offenbaren die Absicht des Künstlers:

Glaube ans Kreuz! Es hanget an ihm das Heil aller Menschen.
Welt, Fleisch, Teufel und Tod liegen besiegt unter ihm.

Fleisch (Fleischeslust), Teufel und Tod sind durch die drei großen Sockelfiguren wiedergegeben. In den Kindern wollte demnach der Künstler die Welt charakterisieren. Die eine Gruppe bedeutet die Liebe, die andere den Haß, das auf dem Pfau schlummernde Kind die Hoffart (weltliche Gesinnung im allgemeinen).

Dieser Triumph des Kreuzes, dessen Einzelheiten meisterhaft geschnitzt sind, gehörte zu der Kunstsammlung des Feldmarschalls Grafen v. Wackerbarth in Dresden, die nach seinem Tode (14. August 1734) von seinem Sohne, dem Kabinettsminister v. Wackerbarth-Salmour, an den Rat der Stadt Leipzig verkauft wurde. In dem einen der drei von Wustmann abgedruckten Auslieferungsverzeichnisse ist es ausdrücklich als „verfertigt durch den Königl. Hofbildhauer Balthasar Permosern“ bezeichnet und mit 600 Talern bewertet. Da „die meisten Stücke dieses ersten Verzeichnisses von Wackerbarth angeblich „de la fameuse Galerie du defunt cardinal Gualtieri à Rome“ gekauft worden waren, könnte das Kreuz aus Permosers römischer Zeit stammen. 1736 lieferte der Tischler Achatius Bader für das Kunstwerk „ein fourniertes neues Schränkchen von Oliven-Holze“, das sich nicht erhalten hat.

Das kostbare Werk steht schon seit langem in einem großen Bücherschrank im Expeditionssal der Bibliothek, in einer die Mitte desselben einnehmenden verglasten Nische, die, da sie in ihrer Höhe und Breite genau den Maßen des Kruzifixes angepaßt ist, offenbar von vornherein im Hinblick auf dieses ausgespart worden ist. Der Schrank mag etwa um 1770 entstanden sein. — Vgl. Berling (mit kleiner Abbildung nach Photographie auf S. 491). — BKD. XVIIf. S. 365f. (ebenfalls mit kleiner Abbildung, aber nach Zeichnung). — G. Müller S. 20f. — Scherm S. 36. — Scherer 1 S. 45—46 (mit eingehender künstlerischer Würdigung des Werkes; dabei eine auch nicht sehr deutliche Abbildung nach Photographie). — Scherer 3 S. 86. — G. Wustmann, Geschichte der Leipziger Stadtbibliothek, in den „Neujahrsblättern der Bibliothek und des Archivs der Stadt Leipzig", II (1906) S. 95f. — Eine schöne Photographie des Werkes 20:38 cm stellte Erwin Raupp in Dresden her; davon ein Abzug im Direktorialzimmer des Dresdner Kunstgewerbemuseums.

b) In der Ratsbibliothek (im Alten Gewandhause) „ein liegendes Kind von buntem Salzburger Marmor, von Balthasar", für 25 Taler mit der Wackerbarthschen Sammlung erworben. Länge der ovalen Fußplatte 18,2 cm, Höhe der Figur 16 cm. Wegen des Materials kann die Arbeit nicht gut in Rom entstanden sein, wie das unter a) genannte Meisterwerk. Der Putto soll den Winter verkörpern. Mit halbaufgerichtetem Oberkörper auf der ovalen Platte liegend, hält er die Rechte über ein rundes Feuerbecken, während er sich mit der Linken auf den Boden aufstützt. Neben der Feuerschale liegt der Blasebalg. — Vgl. G. Wustmann, Geschichte der Leipziger Stadtbibliothek, S. 96.

c) Apotheose Augusts des Starken, ehemals in Zehmischs Kunstkabinet, heute verschollen. Die Erwähnung Kreuchaufs (siehe oben unter A 14b) läßt nicht erkennen, ob sie aus Elfenbein, Stein oder Ton war. — Außer Kreuchauf vgl. den Schluß der vorausgegangenen Abhandlung „Permosers Apotheosen . ."; dazu Scherer 1 S. 52 mit Anm. 1.

d) „Viel in Elfenbein geschnitzte Figuren" von Permoser besaß nach Hasche II (1785) S. 655 „Hr. Richter in Leipzig", über den die Angaben bei M. Stübel, Chr. L. v. Hagedorn (Leipzig 1912), S. 231, zu vergleichen sind

9. München.

Die gelegentlich in der Literatur anzutreffende Behauptung, es seien auch in München Elfenbeinschnitzereien von

Permoser zu finden, bestätigt sich nicht. Weder in der Königl. bayerischen Schatzkammer, noch im Bayerischen Nationalmuseum sind bisher sichere Werke Permosers nachzuweisen. — Vgl. E. v. Schauss, Historischer und beschreibender Catalog der Königl. Bayerischen Schatzkammer zu München (München 1879). — Ders., Die Schatzkammer des bayerischen Königshauses (Nürnberg o. J.) — Scherer I S. 33 Anm. 2. — Schriftliche Auskunft der Direktion des Bayerischen Nationalmuseums vom 25. Januar 1913.

10. Traunstein
nordöstlich Salzburg in Oberbayern.

a) Ein in einen schwarzen Holzrahmen gefaßtes Elfenbeinmedaillon, 9 cm hoch und 7 cm breit, in Flachrelief das Brustbild Augusts des Starken darstellend. Das Gesicht, dem eine gewisse Ähnlichkeit nicht abzusprechen ist, zeigt eine auffallend spitze Nase, wulstige Lippen, ziemlich schrägstehende Augen, lockiges, auf den Nacken herabwallendes Haar. Die Brust ist mit einem Panzer bekleidet, über den ein auf der rechten Schulter durch eine Spange zusammengehaltener Überwurf fällt. Umschrift: D · G · AVGVST · II REX · POLON · ELECT · SAXON ·

b) Elfenbeinrelief 12:7 cm in schwarzem Holzrahmen „Adam und Eva nach dem Sündenfalle". Adam steht, das bärtige Haupt leicht gesenkt, dem Beschauer zugewendet, mit einem Zweige seine Blößen deckend. Eva schmiegt sich schuldbewußt an ihn an, die Hände auf seiner linken Schulter gefaltet. Sie kehrt dem Beschauer den Rücken; ihr Kopf, an Adams Halse ruhend, ist nach links gedreht, so daß man das Gesicht im Profil sieht. Lang fällt ihr aufgelöstes Haar über Nacken und Rücken. Der Baum mit der Schlange ist nur angedeutet. Auch andere Partien, z. B. Adams Beine, sind unvollendet.

Beide, schon von Scherer I S. 53 erwähnte Bildwerke, von denen Photographien in der Bibliothek des Königlichen Hauptstaatsarchivs zu Dresden, im Pfarrarchiv zu Otting und im Besitze des Verfassers dieser Arbeit sind, gehören gegenwärtig Spediteur Wispauer in Traunstein, der sie 1888 von Verwandten seiner Frau, wohl Nachkommen Permosers, erworben hat. Die Großmutter der Frau Wispauer war noch auf dem Neumair-Gute geboren. Damit stehen teilweise in Widerspruch die Angaben eines Zettels, der zu den beiden Reliefs gehört: „Joseph Wispauer sen. (1822—1894) hat diese beiden Schnitzereien als Knabe von Kammer nachhause

gebracht, und zwar nach seinen Angaben in der Schublade des Wohnzimmers der Nachkommen Permosers in Kammer gefunden und geschenkt bekommen."

Die beiden Arbeiten stehen nicht auf der Höhe Permoserscher Elfenbeinschnitzkunst. Falls sie überhaupt von Permoser stammen und nicht von einem Nachahmer, etwa Michael Moser (siehe Kapitel 5), müssen sie als ziemlich mißlungene Versuche angesehen werden. Sie für Jugendarbeiten zu erklären, geht zum mindesten bei dem Bildnisse Augusts des Starken nicht an, da — von anderen Gründen ganz abgesehen — der Herrscher in vorgerücktem Alter dargestellt ist.

c) Zierliches Kruzifix, nur $10^1/_2$ cm hoch. Das auf kleinem Postament stehende Kreuz ist schwarz gefärbt; die Figur des Gekreuzigten mißt etwa 5 cm. Am Fuße des Kreuzes ein Totenköpfchen, über dem Heiland die Inschrifttafel. Das Werkchen, früher im Besitze eines alten Sonderlings in Traunstein, gehört einer armen Frau, deren Mann als Hochofenarbeiter in einem Gebirgsdörfchen der Traunsteiner Gegend wohnt. Photographien in natürlicher Größe befinden sich an den unter b) bezeichneten Stellen.

11. Wien.

Julius von Schlosser führt in seinem Buche „Werke der Kleinplastik in der Skulpturensammlung des A. H. Kaiserhauses", Bd. II (Wien 1910), mit Fragezeichen als Arbeit Permosers eine mit geschnitztem, 13,1 cm hohem Postament versehene Elfenbeingruppe Venus und Amor auf und bemerkt zu der auf Tafel XLVIII 4 abgebildeten Gruppe: „Das zierliche Grüppchen erinnert stark an die dem Permoser zugeschriebenen Arbeiten im Grünen Gewölbe in Dresden, sowie im Braunschweiger Museum, die wie Übertragungen aus der Porzellanplastik aussehen. Aus der Schatzkammer (1871)."

* * *

Was sonst an Elfenbeinarbeiten Permoser zugeschrieben worden ist, z. B. von Molinier in seiner Histoire générale des arts appliqués à l'industrie I (1896) S. 233, durch eine Notiz in Labardes Histoire des arts industriels I (1872) S. 270f. veranlaßt, hat nach Scherer 1 S. 33 „nichts mit Permoser zu tun".

* * *

Zeitliche Übersicht der Werke,

soweit ihre Entstehung bezeugt ist oder sich einigermaßen sicher vermuten läßt.

Jugendarbeiten:	Wohl die meisten in Salzburg einst vorhandenen Werke.
1671 (5?)—1689	Die meisten Werke in Rom, Florenz und Venedig.
Bald nach 1689	Der Saturn in Dresden.
1690 ff.	Denkstein der „Wiederauferstandenen Goldschmiedfrau" in Dresden.
Vor April 1694	Elfenbeinbildnis Kurfürst Johann Georgs IV. von Sachsen.
1695	Die vier Jahreszeiten in Braunschweig (und Dresden?).
1698 f.	Grabstein in Berchtesgaden.
1701 ff.	Die Statuen des Zwingers und Großen Gartens zu Dresden. — Modell zu dem Reiterdenkmale König Augusts des Starken daselbst.
1703 f.	Das Grabdenkmal der beiden fürstl. Schwestern in Lichtenburg bei Prettin. — Das Faltz-Grabdenkmal in Berlin.
1704—1710	Die Werke in Berlin und Charlottenburg.
1707	Das hölzerne Pferd in Dresden.
1709	Das Wiener Kruzifix.
Vor 1711	Die Büste Herzog Anton Ulrichs von Braunschweig.
1712	Der hölzerne, mit Steinen ausgestattete Mohr im Grünen Gewölbe zu Dresden.
1712 ff.	Die Kanzel der Katholischen Hofkirche zu Dresden.
1713 f.	Der Kruzifixaltar in Bautzen samt Holzkreuz.
1714 ff.	Die beiden Zöbigker Figuren.
1715 f.	Apollo und Minerva des Zwingers zu Dresden.
1717	Die vier Figuren in Apels Garten zu Leipzig. — Maria und Johanna am Kruzifixaltar zu Bautzen. — Arbeiten im Dresdner Schlosse.
Vor 1718	Weibliche Marmorbüste in Linz.
1718 f.	Die Holzfiguren im Dresdner Opernhause.
1719 (?)	Marmorfiguren im Naturtheater des Dresdner Großen Gartens
Um 1720	Die acht Thallwitzer Figuren.
1718—1721	Die Prinz-Eugen-Apotheose zu Wien.
1720 ff.	Erneuerungsarbeiten am Schlosse Moritzburg.
1721	Christus am Schandpfahl zu Dresden (?).
1722	Vollendung der Kanzel in der Katholischen Hofkirche (siehe unter 1712 ff.).
1722 ff.	Die beiden König-August-Apotheosen in Ober-Lichtenau und Elstra.
1724	Die sieben Wiederauer Figuren.
1725	Chrysostomus und Augustinus in Bautzen. — Gegeißelter Christus in Salzburg.
1726—1731	Schmuck der Kapelle zu Hubertusburg. — Hölzerne Kreuzigungsgruppe und sein eigenes Grabdenkmal auf dem Alten katholischen Friedhofe zu Dresden. — Totenkopf an seinem Sarge.

14. Zur Beurteilung Permosers als Künstler.

Ein abschließendes Urteil über Permosers künstlerische Bedeutung wird nur der zu gewinnen vermögen, der alle seine Werke, sei es im Original, sei es wenigstens in guten Abbildungen, gesehen hat. Ohne dem dürfte es unmöglich sein, alle für den Künstler charakteristischen Züge festzustellen. An der allgemeinen künstlerischen Einschätzung seiner Persönlichkeit freilich, wie sie von verschiedenen Forschern, z. B. Gurlitt und vor allem Scherer, versucht worden ist, wird dadurch nicht viel geändert werden.

Permoser genoß schon bei Lebzeiten einen außergewöhnlichen Ruf. Er galt seinen Zeitgenossen im allgemeinen, aber auch seinen Berufsgenossen im besonderen als einer der größten Bildhauer. Auch die Kunstgeschichte wird kaum umhin können, in dem ungemein fleißigen, vielseitigen, genialen Meister einen der bedeutendsten, charakteristischsten Vertreter der Bildhauerei des „malerisch-dekorativen" Barocks zu sehen, der „die mannigfachen Einflüsse, die er während seiner Lehrzeit in sich aufgenommen, und die verschiedenen Schulen, die er nacheinander durchlaufen hat, zu allen Zeiten seines Lebens deutlich erkennen ließ", dabei aber doch „schließlich einen eigenen Stil ausgebildet hat".

Permoser war von der Natur für seinen Beruf mit reichen Gaben bedacht. Er besaß von Haus aus eine scharfe Beobachtungsgabe und die Fähigkeit, dem Geschauten eine entsprechende Form zu geben. Diese angeborenen Eigenschaften wußte er durch gewissenhafte, unermüdliche Ausbildung zur Virtuosität zu steigern. Der Bau des menschlichen Körpers war ihm durch gründliches Studium schließlich so in Fleisch und Blut übergegangen, daß er sich öfters für seine Marmor- und Sandsteinstatuen oder Elfenbeinschnitzereien gar keine Modelle erst herstellte. „Seine auf sicherstem anatomischem Wissen beruhende Kenntnis des menschlichen Körpers offenbarte sich besonders an stürmisch bewegten Gestalten und an seinen Greisenfiguren in einem kühnen, um nicht zu sagen brutalen Naturalismus. Da seine Kunst ausschließlich oder doch vorzugsweise ein körperliches Ideal kannte, legte er den Hauptnachdruck auf die Form, der gegenüber das geistige Leben sich entweder in einer bis zur Verzerrung gesteigerten Empfindung oder in einem süßlichen Lächeln äußerte; das bemerken wir vor allem bei

seinen weiblichen Figuren, in denen sich die kokette Grazie, aber auch die versteckte Lüsternheit jener sittlich faulen Zeit in vollkommenster Weise verkörpert, während uns in seinen männlichen Gestalten einerseits die strotzende Gesundheit und rohe Kraft, anderseits der greisenhafte Verfall in seiner höchsten Potenz entgegentritt. Eine Idealisierung der Form in höherem Sinne dürfen wir bei Permoser ebensowenig wie bei irgendeinem anderen Vertreter der Barockplastik suchen, und so kann es uns nicht wundern, wenn auch seine Götter, Heroen und allegorischen Gestalten jeder Würde und Hoheit entkleidet und zu gewöhnlichen Menschen von oft recht derber und alltäglicher Erscheinung erniedrigt worden sind".

Freilich seine technische Vollkommenheit wurde ihm vielfach auch verhängnisvoll. Sie verleitete ihn zu allzu kühnen Wagnissen, durch die er die Grenzen des Schönen überschritt. Wir empfinden heute vielfach die gezwungene Haltung der Dargestellten, die Verrenkung ihrer Gliedmaßen als unschön und wünschten die Anordnung, wo es sich um zwei oder mehrere zu einander in Beziehung stehende Figuren handelt, einfacher, ruhiger, wie dies übrigens schon seine Zeitgenossen teilweise taten. Es sei hier nur auf das treffende Urteil König Augusts des Starken über die Prinz-Eugen-Apotheose hingewiesen. Zu diesen Nachteilen, die aus seiner keine Schwierigkeiten mehr kennenden Meisterschaft hervorgingen, kamen noch Eigentümlichkeiten, die uns heute zu keinem ungetrübten Genusse seiner Bildwerke kommen lassen, für die aber der Künstler selbst weniger verantwortlich zu machen ist, als seine Zeit. Die in stärkstem Maße zur Anschauung gebrachte Muskulatur der männlichen Körper, welche ohne verbindendes Fleisch und Fett oft geradezu aufdringlich wirkt, die bis zum Äußersten gesteigerte Üppigkeit der weiblichen Formen, die unnatürlich langen Gliedmaßen, die geziert ausgespreizten Finger, die auffallend dünnen, gereckten Hälse, die der Antike nachgeahmten, aber in ihrer übertriebenen Geradheit und Spitzigkeit unschön wirkenden Nasen, die bis zum Überdruß bevorzugte und meist sich nur an der Oberfläche bewegende, in Äußerlichkeiten schwelgende, dadurch aber „derb, oft roh" wirkende Allegorie und Personifikation, die „Sucht nach Auffallendem, Besonderem, die Nerven Erschütterndem", diese und ähnliche Dinge sind Mängel, die aus der Auffassung des von Rubens, Bernini, Pietro da Cortona beherrschten, „für feinere Unterschiede schwer zugänglichen Zeitalters" hervorgingen. Sie

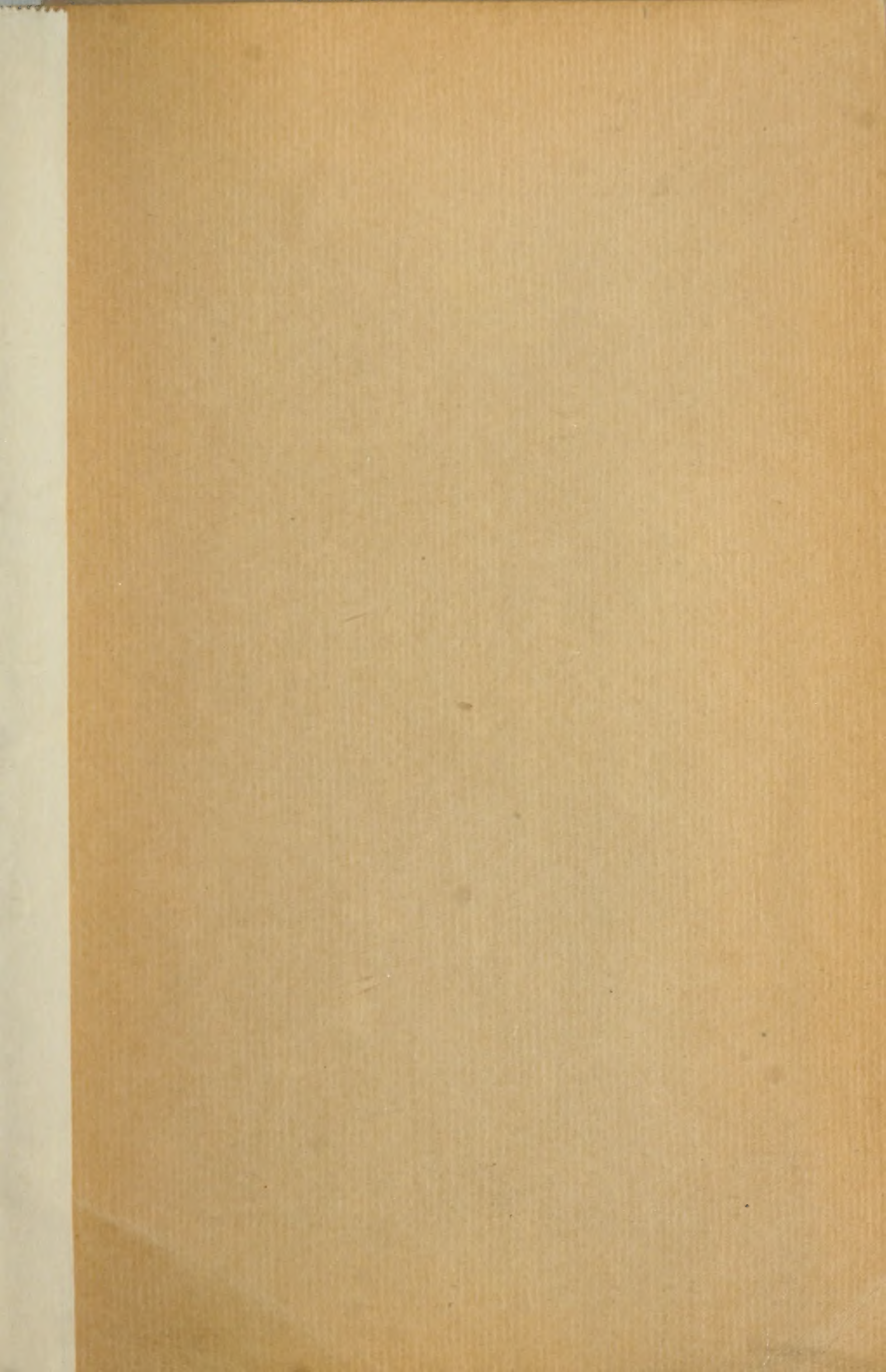
können Kritikern, die die Kunst des 18. Jahrhunderts in Bausch und Bogen verurteilen, den Geschmack auch an den Permoserschen Werken verleiden (vgl. de Boni, H. W. Schulz, Ticozzi). Wer aber bei der Betrachtung von Kunstwerken auch der Zeit ihrer Entstehung Rechnung zu tragen und, was auf deren Schuldkonto kommt, abzuziehen versteht, der wird bei Permoser zum Genusse seiner ganz außergewöhnlichen Künstlerschaft gelangen, wie sie sich in den oben angedeuteten Eigenschaften zeigt und noch erhöht wird durch eine Reihe nicht zu unterschätzender Vorzüge: eine große, von viel Geduld zeugende Gewissenhaftigkeit der Durchführung im einzelnen, die besonders bei den mit köstlicher Feinheit gearbeiteten Elfenbeinschnitzereien zu erkennen ist und diese mit zu den gediegensten, ansprechendsten Leistungen des Künstlers macht; eine malerische Veranlagung, die stets — manchmal sogar vielleicht im Übermaß — „den Fluß der Linien meisterhaft zu wahren versteht und namentlich auch in der großzügigen, schon von den Zeitgenossen (vgl. Winterhalter) hoch geschätzten, nur hin und wieder etwas „knitterig" wirkenden Gewandung zutage tritt; ein leidenschaftliches, feuriges Temperament, das sich nicht nur in vielfach geradezu „stürmischen Bewegungen" äußerte, sondern auch allen seinen Schöpfungen einen „lebendigen Schwung", etwas „Wildes, Geniales, Ungestümes und Überschäumendes" verlieh; einen liebenswürdigen Humor namentlich in seinen freilich meist gar zu „rundlichen, glatten und fetten" Kindergestalten und Putten, für die er eine besondere Vorliebe besaß und denen er „volle Lebensfrische, ungezwungene Natürlichkeit und drollige Naivität" in entzückendster Weise zu geben verstand; eine kindlich reine und fromme Seele, die ein persönliches Verhältnis zu Gott und seinem Sohne gewonnen hatte und zu innigem Ausdruck kam in wirklich erhebenden kirchlichen Werken. In den „edlen und hoheitsvollen, von barocker und manieristischer Anwandlung" vollkommen freien Kruzifixen gipfelt vielleicht die ganze Kunst Permosers, der „einer der bedeutendsten Kruzifixbildner aller Zeiten" genannt worden ist und sicher genannt zu werden verdient.

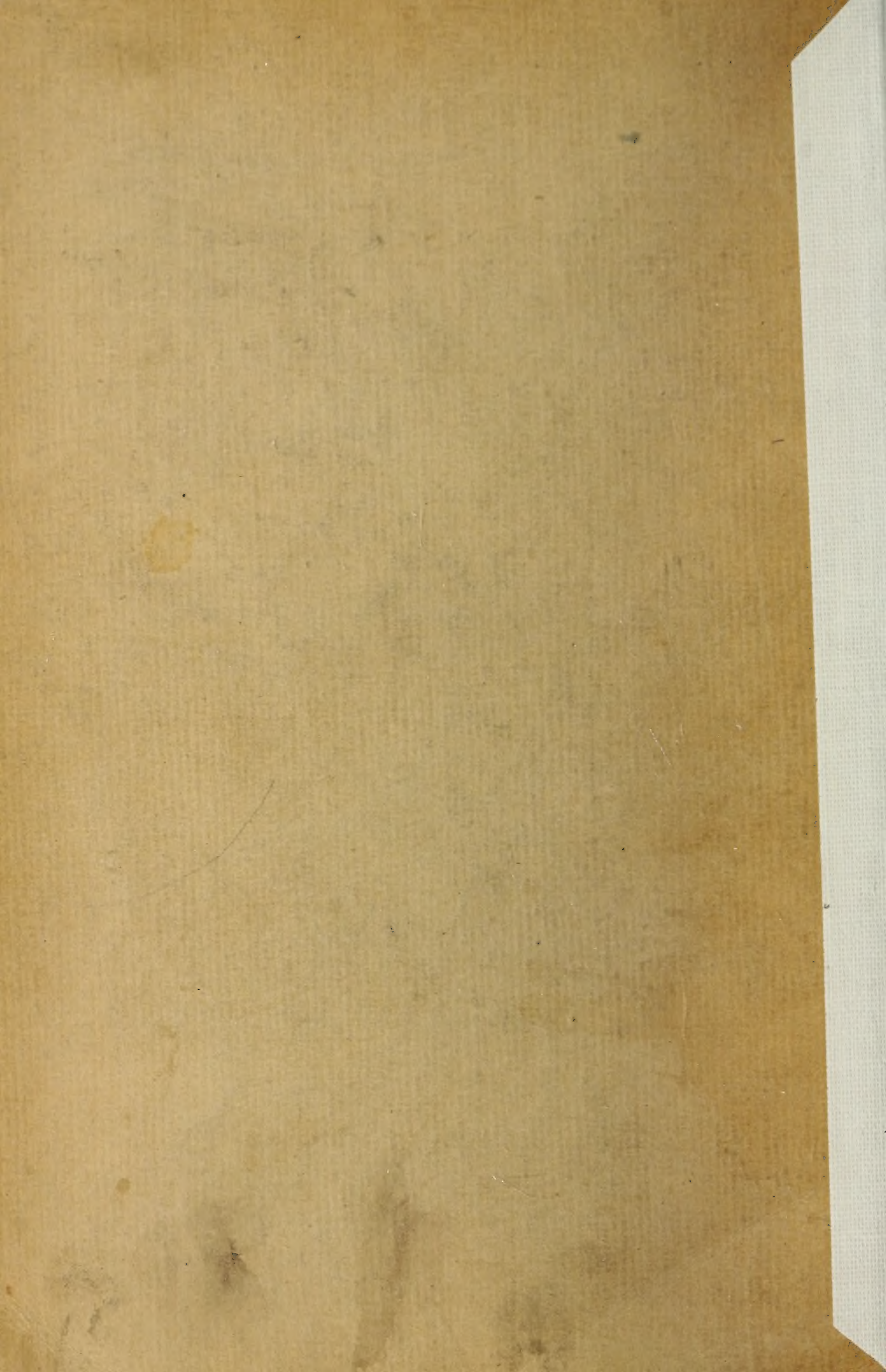
Alles in allem zweifellos ein großer Künstler, dem — um mit Scherer zu sprechen — „alle Schwächen, aber auch alle Vorzüge der Kunst seiner Zeit in gesteigertem Maße eigen waren. Heftig und leidenschaftlich bis zum Äußersten und doch auch wiederum süßlich und geziert in der Bewegung seiner Gestalten, schwungvoll, aber auch zugleich

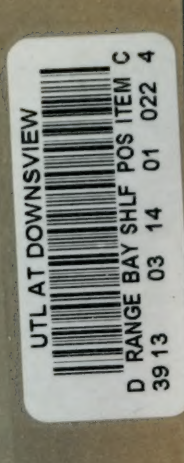
übertrieben malerisch im Aufbau seiner Gruppen, überraschend sicher, wenn auch mitunter allzu realistisch, ja sogar derb und roh in seiner Formensprache, dabei ein Virtuos der Technik und nicht zuletzt ein hervorragendes dekoratives Talent, tritt er uns als ein echter Künstler seiner Zeit, als ein kraftvoller Vertreter der deutschen Barockplastik, wie sie deren nicht viele gehabt, entgegen."



Namenverzeichnis






UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 03 14 01 022 4